

Dionysos von Homer bis heute. Eine Skizze

Maurach, Gregor

Veröffentlicht in:
Abhandlungen der Braunschweigischen
Wissenschaftlichen Gesellschaft Band 44, 1993,
S.131-186



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

Dionysos von Homer bis heute. Eine Skizze

Von **Gregor Maurach***, Münster

(Eingegangen am 13. 02., in veränderter Form am 16. 10. 1993)

Claudiaie gratias referens,
nam quid sine te?

Einleitung

§ 1 Aus^{a)} einer bloßen Liste von Dionysos-Darstellungen in der Kunst oder von Bacchus-Vorkommen in der Literatur wäre nichts zu lernen. Möglichst viele solcher Darstellungen und Vorkommen sollen hier zwar genannt werden (obschon dem Verfasser auch nicht annähernd alle bekannt wurden), wichtiger war aber ein Leitgedanke, der sowohl etwas vom Wesen des Gottes selbst spüren ließ als auch von der Eigenart derer, die ihn dargestellt oder in ihren Werken haben vorkommen lassen, und dieser Leitgedanke war etwa dieser:

§ 2 Renaissance, Wiedergeburt der Antike – sie geschah mehrfach¹⁾, im neunten, im zwölften und besonders erregend im 15. Jahrhundert; aber immer, wenn sie geschah, damals und späterhin wieder im 17. und 19. Jahrhundert, mußten ihre Wiedererwecker die Antike auch aushalten können. Damit ist gemeint, daß z. B. Göttergestalten in der Antike bei aller Menschenähnlichkeit nicht nur immer eine gewaltige Macht behielten, denen die späteren Darstellungen zu entsprechen hatten, sondern daß in ihnen eine Spannung von Gegensätzlichem (Henrichs, *Loss* 235 ff.; *Versnel* 133) herrschte, welche die Späteren nur allzu leicht durch Vereinseitigung oder dadurch ins Harmlose abgleiten ließen, daß sie z. B. die Göttinnen lieblich, die Götter verliebt darstellten und so mit der Wendung ins Intime die uralte Spannung von Furchtbarkeit und Huld aus den Augen verloren. Wo aus Religion eine Badeszene wird und aus angstvoller Götterverehrung ein Schäferidyll, mußte es so kommen, aber nicht immer kam es so.

^{a)} Es wäre nicht im Sinne meiner Frau, Dr. Cl. Echinger-Maurach, gewesen, überall dort, wo ich einen Hinweis von ihr verwende, ihren Namen zu nennen. Über keine geringen Strecken hin reicht, was ich ihrer Hilfe und Kundigkeit verdanke. Ohne sie wäre ich überhaupt niemals solchen Gedanken nachgegangen, die ich hier ausführen werde; wie gesagt: quid esset sine illa? – Großen Dank schulde ich den Kollegen Lenz und Philipp Fehl, deren briefliche Kommentare zu Einzelnem und zum Ganzen ich sorgsam eingearbeitet habe und für deren Versuche, dieser Sammlung eine vertretbare Form zu geben, ich herzlich dankbar bin.

¹⁾ E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), dtsh.: *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Suhrkamp tb wiss. 1990.

* Prof. Dr. Gregor Maurach · Anton-Aulke-Str. 27 · 48167 Münster

§ 3 Die also, welche die antike Welt – beschränken wir uns hier schon und sagen: die antike Götterwelt wiederaufleben ließen, kann man in solche scheiden, die dort verharmlosen und zur Einseitigkeit neigen, wo bei den Alten Spannung war, und solche, welche die Mächtigkeit alter Gottheiten empfanden und ihrer Spannungsvielfalt gerecht wurden.

§ 4 Nach dem Gesagten ist nun leicht zu sehen, wie die Untersuchung aufzubauen war. Da wird zunächst jene ebenso furchtbare wie fruchtbare Spannung, die in diesem Gotte Dionysos herrscht, verdeutlicht und danach in zeitlicher Ordnung die Reihe künstlerischer Darstellungen und literarischer Vorkommen vorgeführt; jedoch, dem genannten Leitgedanken entsprechend, insofern unterschieden, als die hervorgehoben werden, welche der in sich gespannten Vielgestaltigkeit des Dionysos-Bacchus zu entsprechen vermochten. Vollständig hätte diese Reihe nur in jahrzehntelangem Suchen werden können; aber wenigstens die Typen der Verharmlosung und Vereinseitigung erkennbar zu machen, daraus war schon etwas zu lernen, und zu lernen war auch noch etwas anderes: es scheint, als ergäben sich Typen der Aneignung von Antikem überhaupt. Sie reicht von bloßer Imitation bis zur Anverwandlung, ja Hineinverwandlung seiner selbst in eine antike Gestalt, um sich selbst durch sie auszudrücken. Auch hierauf wird zu achten sein, ob schon der Verfasser auch hier nicht die Hoffnung hegen darf, alle derartigen Typen der Antike-Aneignung erkannt zu haben. Doch wenigstens die Frage nach ihnen ist nicht zu umgehen. – Ein Beispiel möge das Gemeinte verdeutlichen.

§ 5 Pablo Picasso zeichnete am 18. 5. 33 (so am Bildrand vermerkt) eine Gruppe aus einem gelassen hingelagerten Mann, nackt auf dem Rücken, Schultern und Nacken gestützt, etwa vierzig, einen Weinpokal in der ausgestreckten Hand, ruhend und gelassen in die Ferne schauend. Um ihn zwei junge Frauen, auch sie nackt, füllig, die eine längs seines Körpers mit dem Kopf zu seinen Füßen, die andere streckt sich an ihm entlang in entgegengesetzter Richtung, beide wie verückt und sich lustvoll räkelnd. Links von dieser gegenstrebigen Gruppe ein Minotaur, ruhig gelagert, doch aufgerichteten Oberkörpers, in der Linken wie der Liegende einen Pokal haltend, den er zu dessen Haupt hinstreckt. Dieses Bild wird als „Bechernder Minotaur mit Bildhauer und zwei Mädchen“²⁾ bezeichnet, doch ist das Gemeinte damit nicht eingefangen. Eine gespannt-ruhevolle Szene scheint wiedergegeben. Bewegung liegt zwar in den Händen der männlichen Figuren, die mit ihren Pokalen wie zum Zuprosten erhoben sind, doch liegen sie geruhsam. Die Gespanntheit liegt in der prickelnden Erotik der sich biegenden, räkelnd-lockenden Frauen, deren Bewegtheit mit der Ruhe der männlichen Wesen kontrastiert.

§ 6 Aber man vergesse nicht, daß es sich um nur eine Zeichnung innerhalb einer Serie von Minotaurus-Graphiken dieser Jahre handelt, Graphiken, die Minotauren erstochen, blind irrend oder geführt, dann auch wieder drohend, ja rasend zeigen, vernichtend oder vergewaltigend³⁾. Für Picasso war Minotaur ein vielgestaltiges Wesen, die Reaktion

²⁾ Pablo Picasso: Das graphische Werk, Stuttgart 1955, Nr. 81; oder in: Pablo Picasso – A Retrospective (New York 1980). S. 316: „Bacchanal with Minotaur“ (18. 5. 1933 gezeichnet).

³⁾ Man denkt sogleich an Guernica (1937), aber auch an die Minotaurenmachie von 1935 oder an „Minotaurus und Jungfrau“ (24. 6. 1933; in: Picasso, Zeichnungen, Dumont 1973, Nr. 29); und auch der „Faun“ von „Faun eine Frau enthüllend“ (12. 6. 1936) ist ein Minotaur. Auf der

reicht von Mitleid bis zum Entsetzen, und so erhält die eben geschilderte Szene mit ihrem Erotik-Anschein und Wein-Genuß eine weitere, nicht geringe Spannung: denn Minotaur, das bedeutet die Nähe des Wilden, Unberechenbaren; wie leicht kann das gelassene Trinken und das erotische Fluidum ins Gegenteil umschlagen, zu tierischer Brutalität.

Die Zeichnung trägt alle Kennzeichen des Bacchischen: den Trunk, die eroserfüllten Frauen, das wilde Tier (Dionysos tritt oft mit Löwen auf, ja er *ist* geradezu Löwe), ist aber weder Imitation noch Aemulation, sondern Immutation, denn gewandelt hat sich Bacchus unter Picassos Hand zu einem gewöhnlichen Mann zwischen liebesbereiten Frauen, aber er ist überlagert vom Tierrmann, dem Minotaur. Bacchus, das wußte, das verspürte man in der alten Zeit, konnte erfreuen, beruhigen und zum Schlafen bringen, konnte aber auch in Raserei versetzen bis zum Töten. Das Wissen hierum, um die Bivalenz des Weines, um die Nähe von Furcht und Eros, ist hier geblieben. Der Ausdruck dieses Wissens klingt aus Altem nur noch an; aber da der Gott Bacchus tot ist, wählte sich das Wissen um die Spannung aus gleichem Geiste ein ähnliches Mittel: den Trinkenden und den das Erotikfluidum Genießenden überlagert darzustellen von dem Sinnbild des latenten Umschlagens, vom Minotaur.

I

§ 7 Beginnen wir mit der eigentlichen Untersuchung, nachdem das Ziel gesteckt ist; beginnen wir mit dem Dionysos Griechenlands⁴⁾, dort jedoch nicht so, daß wir mit den allerersten Anfängen fortschreitend seine Wandlungen beschreiben (das ist auf engem Raume genau nicht darstellbar⁵⁾), sondern so, daß wir uns nur in Umrissen verdeutlichen, wie im 5. und 6. Jahrhundert v. Chr. seine innere Widersprüchlichkeit dargestellt wurde. Die Umrisse stecken wir mit der Hilfe weniger wichtiger Testimonien ab.

§ 8 Zweigestaltig, ja vielgestaltig⁶⁾ nannte man den uralten⁷⁾ Gott, und dies gewiß

„Maquette for the cover of ‚Minotaure‘“ (P. P. Retrospective [A. 2] 317) hält der Minotaur ein spitzes Kurzschwert in der Faust; das Bild des „Blinden Minotaur“ zeigt das Tier als hilfloses (Nov. 1934); „Vanquished Minotaur“ als mitleidserregend niedergestochenes – Töten und Tod, Gewalt und Freundlichkeit wie bei Dionysos, der „oscillates bewilderingly between extreme and even opposite characteristics“, A. Henrichs, Circle; s. unten A. 27.

- 4) Dionysos erstes Auftreten in der Literatur: Hom. Il. 6, 132 ff.; in der Kunst: Burkert 259, A. 48.
- 5) Eine sehr kurze, meisterhafte Überschau bei A. Henrichs, Circle 1 ff., ein wenig populär (vom Verlag verlangt), doch belehrend Hamdorf 7–36.
- 6) So schildert ihn Euripides (Bacch. 1018 f., s. Dodds dazu und Otto 101 ff.) und noch Diodor in caesarischer Zeit (Otto a. O.); „dimorphos“ meint auch die Androgynie (Diod. 32, 12; Otto 159 f.; Matz, Telete 59; Eur. Ba. 353; Dodds zu Eur. Ba. 453/9 [s. A. 18]). Er erschien als Stier (Eur. Ba. 100, 618 ff., 920; Dodds Einl. XX; vgl. den Stiergott-Marmorkopf im Berliner Pergamon-Museum (vor Mitte des 5. Jhs.; kein Pan, die Bronze-Statuette aus dem Artemision von Lusioi mit ihrem Stier-Pan – ebenfalls im Pergamon-Museum – scheint doch anders) oder als Löwe (Dodds Einl. XVIII mit A. 6; Otto 102). – Es war eben, und wird noch öfter sein die Rede von der Spannung im Dionysos-Bilde; bekanntlich hat aber M. P. Nilsson GGR 565 ff. gerade diesen Aspekt, den W. F. Otto so stark betont hatte, zurückzudrängen versucht (gleich in der ersten Anmerkung seines Kapitels über Dionysos polemisiert er scharf gegen Ottos unhistori-

nicht nur, weil er zuweilen als Stier (Otto 150 f.; Detienne 86; Nilsson GGR 571, 574) daherstürmte oder als Löwe⁸⁾ gegen die Giganten angefochten hatte, sondern weil ihm eine Widerspruchsfülle eigen ist, die mit der Apolls (des Heilers und Verderbers zugleich) vergleichbar ist, nur reicht sie viel weiter, umfaßt die „Extreme“ (A. 3 Ende).

Da ist sein Fernsein im Meer⁹⁾ oder in den Bergen, von woher ihn die Frauen herbeiholen¹⁰⁾, und da ist seine Nähe (Otto 84; Jeanmaire 38 f.; Detienne 21; 79 ff.), die so weit geht, daß der Myster gar mit Gotte identisch wird (Versnel 151). Er ist zunächst als würdiger, kampfstarker Mann aufgefaßt, dann aber auch oft als Kind gedacht, später zuweilen gar als ein trunken-müder Greis abgebildet worden¹¹⁾. Er springt in die Menschen, ver-

schen [s. Henrichs, Löss 234] Versuch einer Wesenserkenntnis). Die nachfolgende Darstellung kann diesen Unterschied von gleichsam synchronischer Wesensbestimmung und historisierender Ursprungs- und Wandlungsuntersuchung unbesprochen lassen, und sie steht auch in keinerlei Widerspruch zu Nilsson, denn auch er wußte so genau wie kaum ein anderer, daß dieser Gott „vielseitig“ (569 ob.) war, daß seine Erscheinung schillerte (601), daß z. B. auch sein Antheistienfest ein „Doppelgesicht“ besaß (594).

- 7) In mykenischer Zeit ist er jetzt bezeugt (Otto 51 ff. hatte dies vor Bekanntwerden der Pylos-Täfelchen gemäß den Zeugnissen postuliert; vgl. Jeanmaire 18 ff.); Burkert 85 f.; Simon, Götter 289; dionysische Mysterien sind seit dem 6. Jh. bezeugt (Versnel 150 f.) Den olympischen Göttern hatte er nicht von Anfang an zugehört, er war ihnen zunächst wesensfremd (s. Nilsson GGR 565; vom Olymp kommt er allerdings bereits bei Eur. Ba. 554; vgl. A. 24) als ein Gott, der stets irdisches Gefolge hatte und der zweimal geboren war (Dodds 78, 106 f.), dann aber doch starb. Erst durch die Hilfe beim Gigantenkampf und während Heras Lösung wurde er der Aufnahme in ihren Kreis würdig, so wollte es die alte Mythologie (K. Kerényi, Mythologie der Griechen [dtv 1966]. 125); und dann durfte er auch die Mutter aus dem Hades in den Olymp heraufführen, s. Kerényi a. O. 203 und unten § 10.
- 8) Eur. Ba. 1019; Hor. c. 2, 19, 23 (s. auch A. 6); die Frage, ob dies Motiv aus dem Osten stamme (in Griechenland hatte es nie Löwen gegeben), verneint Otto 102 und bejaht Dodds (Einl. XVI). Nicht *als* Löwe, sondern *kraft* eines solchen kämpft er auf dem Nordfries des Siphnier-Hauses zu Delphi (errichtet um 525 v. Chr.).
- 9) Ganz früh ist die Schilderung seiner Flucht ins Meer vor König Lykurg (Il. 6, 136; Otto 147; Nilsson GGR 582; Burkert 254); das Meer als der Ort seines Totseins: Otto 73. Von dorthier kommt er im Frühjahr, wie Exekias gemalt hat (Simon, Griech. Vasen 1981, Taf. 24); vgl. Simon, Götter 282 f.; Otto 180. Dionysos als Gott der Feuchte überhaupt: Eur. Ba. 574 f.; Hor. c. 2, 19, 18; Otto 145; Dodds Einl. XII; Jeanmaire 27; Detienne 96 m. A. 231.
- 10) Dionysos in den Bergen: Soph. Ant. 1126 f.; OT 1105 f.; Eur. Ba. 114; Thcr. 26, 2; Hor. c. 2, 19, 1 und 18 (Herbeiholen von den Bergen: Otto 76; Merkelbach 14; auch er ein Gott des „Draußen“). Zu den einholenden Mänaden A. Henrichs, Maenadism 121 f.
- 11) Die frühesten Darstellungen (zum folgenden ist LIMC 3, 1; 540/66 zu vergleichen) zeigen Dionysos bärtig: schwarzfiguriger Dinos des Sophilos (c. 580 v. C.), auf dem Peleus den Dionysos als Sechsten im Götterzuge begrüßt; Skyphos im Athener Nationalmuseum von 570 (Hamdorf 9); Vase des Kyllenios-Malers: K. Schefold, SA S. 13 (s. auch Abb. 12 f.); Francois-Vase (Simon, Griechische Vasen², Abb. 56, Mittelreihe) von 570/65; Drachme aus Naxos von 550/30 (Simon, Götter 281); Silber-Tetradrachmon von Naxos (Sizilien) von ca. 460 (Henrichs, Circle 48, Nr. 21), usw.; s. Hamdorf, Abb. 43–56; Matz, Telete 58. Dionysos wird auch späterhin keineswegs immer jung dargestellt, bärtig ist er z. B. noch auf der Vase des Somzée-Malers in New York, Metrop. Mus. der Jahre um 420/10. – Als Knabe scheint er manchen allerdings schon in der Ilias (6, 136) geschildert (so bei Roscher 1, 1130, 53; Simon, Götter 295); aber davon steht expressis verbis nichts im Text, erst im Hellenismus – M. P. Nilsson, Mysteries 30 – wurde

zückt sie (Il. 14, 325; Hes. Frg. 614; Burkert 255), befähigt sie gar zum Wahrsagen und zum Sang, der dem Wahrsagen so verwandt ist¹²⁾; er jagt sie aber auch in den Wahnsinn (so schon Ilias 6, 130 ff.) und macht sie aus Besessenheit töten¹³⁾; so säugen seine Begleiterinnen, die Mänaden, Jungtiere draußen in der freien Natur (Dodds zu Eur. Ba. 699–702), und dann zerreißen sie sie jauchzend¹⁴⁾. Dionysos schenkt den Wein und seinen

Dionysos als „Wickelkind“ im Worfelkorbe eingeholt (vgl. zum Liknites auch Otto 75 ff., 175; zu Dionysos als Kind bes. Nilsson a. O. 78 ff. GGR 588). Als Knabe beginnt Dionysos vielleicht dann dargestellt zu werden, als der Glaube an ihn als den Retter (z. B. Philodamus, Anthol. Lyr., ed. Diehl 2, ²1942, 119 ff. in v. 11 [335/4 v. Chr.]), d. h. als Garanten ewigjungen Jenseitslebens verlangte, daß auch er selber jung sein müsse (vgl. Nilsson GGR 580 f; Burkert 259); s. die Pariser Statuette des Dionysos aus Olympia (z. B. Charbonneaux, Griech. Kunst 3, 1971, S. 110) aus der Zeit um die Mitte des 5. Jahrhunderts (vgl. schon Hymn. Hom. 7, 3; um 600 v. Chr.); aus dem Beginn des 4. Jhs. v. Chr. datiert eine Terrakotte des Dionysos mit Hahn und Ei [Horn 54 f.] im Brit. Mus. [R. 9; Nr. 874]). Als Kind erscheint er z. B. auf der Kalpis der Villa Giulia-Malers (460/50; N.Y. Metrop. Mus.). Besonders zart der Silen mit dem Dionysos-Knäblein im Louvre und Vatikan (Schefold, KH 40, Abb. 35, Text S. 363; Original um 320); mit deinem Lächeln beugt sich der starke Mann zu dem lachenden Kinde herab. Man denkt da natürlich an Giov. Bellinis „Fest der Götter“ (1510; Nat. Gall., Washington), auf dem links ein Satyr dargestellt ist, bei dem am Boden ein Bacchus-Kind (vgl. § 63) in blauem Überkleid über weißem Untergerwand zu sehen ist, bekränzt und ohne besonderen Bezug aufs Ganze, wenn man nicht Zeus, der da bekränzt trinkt, mit ihm verbinden will; doch wenn, wie? Das Gemälde gibt keinen Hinweis. – Als Alten zeigen ihn dann spätere Darstellungen, so z. B. eine Gemme (erschließbar aus einer neuzeitlichen Glaspaste in Florenz; E. Simon, Die Götter der Römer, Hirmer-Verl. 1990, 130) der augusteischen Zeit, aber das liegt an der archaischen Tendenz dieser Zeit (Simon, Augustus 121, 131 u. ä.); oder eine Pisaner Reliefvase des 2. Jahrhunderts v. Chr. (Bober-Rubinstein 91, vgl. auch ib. 90). Soweit die bloß pragmatische Übersicht, ein überzeugender Grund für die Verjüngung der Dionysos-Darstellungen könnte dieser sein: auch Hermes und Athene beginnen um die Mitte des 5. Jh. jünger dargestellt zu werden (Burkert 259; Simon, Götter 199 ff. zu Myrons „Athene und Marsyas“ von ca. 450 v. Chr.; ihre Deutung ist allerdings kaum plausibel). Da drängt sich der Gedanke auf, daß mit abnehmender Angst vor den Göttern, mit zunehmendem Durchdenken ihres Wesens und zunehmendem Verehren ihrer als der Ewig-Seligen auch das Bestreben wuchs, sie immer herrlicher und seliger darzustellen; dazu kam, daß mit dem Schwinden der Angst ein wachsendes Interesse an der Vermenschlichung einherging; der Mythos (nicht immer respektvoll) und die Dichtung, bes. Pindar, taten das Ihre, und so wurden aus den Sohn- und Tochtergottheiten Athene und Dionysos herrlich schöne junge Gestalten (Zeus blieb naturgemäß als der „Vater“ immer groß und majestätisch).

¹²⁾ Hdt. 7, 111; Eur. Ba. 297 f.; Otto 89, 131; Dodds zu Eur. Ba. 298–301; Nilsson GGR 566, 568; Burkert 342. Voigt bei Roscher 1033, 49 und Otto 138 hielten den Dionysoskult in Delphi gar für älter als den Apolls (Nilsson a. O. 569 zweifelt), noch näher rückt Dionysos an den Bruder als Eingebor von Liedern (Archil. 120 West; Hor. c. 3, 25, 4; epi. 2, 2, 78, vgl. hier § 12 und 35, dazu A. 23.).

¹³⁾ Hor. c. 1, 18, 10; bes. Otto 95 ff.; auf Tenedos wurde er Anthroporraistes genannt: Jeanmaire 256, Burkert 256; s. aber § 9.

¹⁴⁾ Zur „freien Natur“ Hor. c. 2, 19, 18; Merkelbach 14. – Zum Zerreißen Alc. 129 L.-P.; Eur. Ba. 138 f., 734 ff. (Otto 99 f.: RE 9A, 2247 ff.; Dodds² S. XVI ff.; Versnel 145; K. Schefold, SA, Abb. 49; KH, Abb. 243, 245; vgl. das Relief im Louvre [Ma 3626, römische Kopie einer hellenistischen Darstellung, die auf eine Vorlage aus dem 5. Jh. zurückgehen mag]: tanzende Mänaden mit Tierteilen in der Hand). Dionysos wird als „Jäger“ angerufen auch noch in Nietzsches Dionysos-Dithyramben („Klage der Ariadne“ v. 18). – Zu den verschiedenen Tieren um Diony-

Rausch, der aber kann sowohl in sich selbst- und weltvergessen versinken machen und auch, wie an den Anthesterien (Burkert 359 ff.), freundliche Gemeinschaft stiften, bes. beim Fest (Pind. Ol. 13, 19; Athen. 10, 447 f.), kann aber auch zu Streit und Totschlag führen (man denkt an die Kentauren und Lapithen). Rausch kann selig machen und brutal (Moritz, Götterlehre 133; vgl. unten § 12 und 13 Anf.).

§ 9 Dionysos selber kann freundlich sein (als „Meilichios“, s. Jeanmaire 222, 428 ff.; Burkert 259), lachen (Eur. Ba. 380; Ov. a. a. 1, 239), allerlei Gaben schenken (nicht nur Wein¹⁵), auch Früchte¹⁶), Milch und Honig (Eur. Ba. 705 ff.) und dann wieder als wilder Jäger (Otto 100, 174) Mensch und Wild erlegen und es roh herunterschlingen¹⁷). Mann ist er und auch weiblich, er ist Frauenverführer und nimmt sich die Gattin des Basileus¹⁸), er vergöttlicht die geliebte Frau Ariadne, nachdem er sie gerettet¹⁹), seine Priester schla-

nos s. K. Schauenburg, Festschr. Trendall (Studies in Honour of A.D. Trendall, Sidney UP 1979) 151. Zu den Mänaden Simon, Götter Griechenlands, 282; A. Henrichs, Maenadism zu späteren Formen.

¹⁵) Dionysos als Weingeber Otto 53, Dodds XI f., Burkert 255, Nilsson GGR 589, Merkelbach 50 ff. Zur Ambivalenz des Rausches Hes. fr. 239 Merkelbach-West und hier § 6 und 40 zu Rubens' Gemälde der „Zwei Satyrn“. Zum Dionysosfest als Massenphänomen s. Burkert 252; „mass hysteria“, Henrichs, Circle 5, A. 20.

¹⁶) Früchte: Otto 144; Matz, Sark. 2, Nr. 97, Taf. 122, 2; bes. Apollod. Bibl. 3, 14, 7. Zum Wein-, Milch- und Honigwunder bei seinem Erscheinen Eur. Ba. 765 ff.; Otto 90 f.; Nilsson GGR 589; Dodds zu v. 704/11; Burkert 255 f. Diese Freundlichkeit war es neben seiner Universalherrschaft, die Alexander, dann Ptolemaios II. Philadelphos, Marius und Mark Anton dazu brachte, sich als neuen Dionysos feiern zu lassen, als „Heiland“: H. Bengtson, M. Antonius (1977), 159, 294; RE 23, 1579, 57 ff., bes. 1580, 60 ff., 1652, 12 ff.; Nilsson Mysteries 61 f.; Henrichs, Circle 8.

¹⁷) Jeanmaire 256; Dodds XVI ff., Burkert 256. – Am Ende wird er selbst (als Zagreus) zerrissen (Burkert 361, 442 f.; Jeanmaire 272 f.; A. Henrichs, Die Phoinikika des Lollianios, 1972, 56 ff.): der Jäger wird zum Gejagten. Oft wurde seit Ilias 6, 130 ff. erzählt, wie ihm Widerstrebende grausam vernichtet wurden (Nilsson GGR 612 ff.; Voigt bei Roscher 1050 ff., Otto 96; Burkert 255 f.; 261 (steinzeitliche Jägersage?); Henrichs, Circle 4 mit Liter.).

¹⁸) Jeanmaire 53 ff., Burkert 255. S. A. 6 zur Androgynie; vgl. Aristoph. Thesm. 134 („gynnis“); A. 29; Versnel 133; zur äschyleischen Herkunft des Motivs Henrichs, Circle 2, A. 4 Ende. Zur Basilinna Otto 78 f., Burkert 177, 361. Doch ist Dionysos nie geil dargestellt wie seine Satyrn (Nilsson GGR 591, 593; Henrichs, Circle 2 mit A. 5).

¹⁹) Otto 164 ff.; Jeanmaire 345 ff. Die Hochzeit mit Ariadne ist literarisch erst in nachklassischer Zeit ausführlich (vgl. die Andeutung Od. 11, 325) bezeugt (Bömer zu Ov. Met. 8, 169; Henrichs, Circle 11, A. 52); Ariadne ist, wie Dionysos selber, mit der See verbunden (Otto 167) und, wie er, auch dem Tode und wird darum als die weibliche Gegenseite zu Dionysos (Burkert 255, Merkelbach 56 f.) alt sein. Die Hochzeit mit ihr ist für Burkert 177 f. eine „mythische Spiegelung“ des Basilinna-Rituals (A. 18), wäre auch dann wohl recht alt. Auf Vasen ist die Hochzeit seit dem 6. Jh. bezeugt (Scheffold SA 26). Der Kodros-Maler stellt auf dem Innenbild einer Würzburger Schale um 430 denn auch Aphrodite mit dem Paar Dionysos–Ariadne zusammen (A. Lezzi-Hafter, Arch. Anz. 1985, 250 f. Zur Verbindung des Dionysos mit Aphrodite Dodds S. 123 unt. und unten § 32, A. 19, 48). Interessant die Variante auf einer Nolaner rotfigurigen Vase (Lond., Br. Mus.): Dionysos verfolgt und fängt Ariadne. – Eine Fülle von Darstellungen des Paares findet sich auf römischen und pompejanischen Wandverzierungen, z. B. in der Villa dei Misteri (50 v. Chr.; Simon, Augustus Taf. 20) oder im Oecus der Villa Imperiale (1. Jh. n. Chr.; Simon a. O. Abb. 181), im Vettier-Haus (L. Curtius, Wandmalerei Pompejis [1929;

gen aber und töten Frauen in blutigen Riten (Otto 108, Versnel 142, problematisierend). Blutig ist auch die Geburtssage, nach der die Titanen ihn (in der Gestalt des Zagreus) zerrissen hätten, und er dann aus den Fetzen wieder zusammengelesen und zum Leben zurückgebracht worden sei²⁰⁾.

§ 10 Dionysos ist aber auch Herrscher, er herrscht über die Welt (vgl. A. 36), auch über deren fernste Gegenden; er triumphiert ja über sie²¹⁾; auch über die Unterwelt²²⁾, in die er zurück muß (Nilsson GGR 600), er herrscht über das Leben, das er festlich erhöht²³⁾, er herrscht aber auch über den Tod, den er durch Ariadnes und Semeles Vergottung überwindet, und so ward er seit dem 5. Jahrhundert zum Heiland²⁴⁾. Zum Heiland

Nachdr. 1972], Abb. 94; vgl. Abb. 178). Interessant Giov. Mar. Pomedellis (1478/9–1537) Medaille im Berliner Bode-Museum: links kniet Bacchus, eine Trauben-Last auf dem gebeugten Haupt, rechts Amor auf der Weltkugel: der Wein dient der weltbeherrschenden Liebe. Eine frühkaiserzeitliche Darstellung auf dem „Mantuaner Kameo“ (s. U. Wester und E. Simon, Jb. Berl. Mus. 7, 1965, 30 bzw. 69: Vorbild vielleicht ein hellenistisches Gemälde). Die Gestalt, die hier Ariadne gegenübertritt, trägt eine Keule: zur Angleichung von Dionysos und Herakles s. Roscher 2, 2250, 24 f.

²⁰⁾ Die Schenkelgeburt war das beliebtere Thema, vorzüglich der Vasenmaler (Schefold, KH, Abb. 19, 22, 24, 26 usw.). Zur lediglich schriftlich bezeugten und nur für ihn als Zagreus geltenden Zerreißungssage Otto 172; Fauth RE 9 A, 2221 ff.; Henrichs, Löss A. 14, 35; Burkert 361 (so alt wie die Anthesteria?), 442 f.; J. B. March, BICS 36, 1989, 63 ff. Über die Nähe zu Osiris Jeanmaire 101; Burkert 254. Vgl. die Terracotta-Platte der Campana-Gattung in Okayama, auf der Bacchus, Nil und Osiris gleichgesetzt sind (Simon, Augustus 130 verweist auf Tib. 1, 7, 23 ff.).

²¹⁾ Zum Triumph über Indien Diodor 3, 65, 8; Otto 179; Gesing 23 ff.; Jeanmaire 352 ff.; Horn 29; noch eine Elfenbein-Pyxis des 6. Jh. n. Chr. (N. Y., Metrop. Mus.) zeigt ihn mit waagerecht gehaltenem Speer kampfbereit auf dem Tigerwagen (vor ihm ein Satyr mit – Lagobolon!); zu den diesbezüglichen Reliefs auf Sarkophagen Hamdorf Abb. 26 f.; bes. Matz, Sark. 2, 212 ff.; er blieb ein beliebtes Thema; einer der frühesten Belege aus der Renaissance dürfte Jac. Bellinis Zeichnung sein (vor 1470; R. Goffen, Giov. Bellini, 1989, 226 ff.; 232, Gesing 62 ff.); bzw. die Botticelli zugeschriebene Fassung des Themas (Hamdorf Abb. 12; s. den Band „Barockthemen“, Budapest 1974, Bd. 2, 43/52).

²²⁾ Dionysos als Gott des Hades: er wurde spätestens seit dem 6. Jh. v. Chr. im Dionysos-Heiligtum von Tarent mit Persephone zusammen verehrt, Voigt bei Roscher 1034; Otto 101; Matz, Sark. 1, 8, A. 18. Er wurde dazu wohl erst dann, als er zum Garanten der Wiedergeburt gewandelt wurde: „no traces are found of such a belief in Attica in the classical age.“ (Nilsson, Mysteries 118; keineswegs war er nach Nilsson GGR 598 ursprünglich ein „Gott der Seelen“, er wurde dazu in spätarchaischer Zeit: 598).

²³⁾ Er erhöht das Leben durch Tanz und Gesang und „macht den Sinn groß“ (Pind. fr. 124, 11 Sn.); Burkert 255. Zum Dionysos des Dramas Burkert 254 mit A. 18; Merkelbach 28, siehe bes. A. Pickard Cambridge, Dithyramb. Tragedy and Comedy ²1962, 1 ff. (eine interessante persische Parallele bei Alföldi, Frühes Rom, 231 ob.). Zum Dithyrambos jetzt B. Zimmermann, Dithyrambos; Hypomn. 98, 1992 (21: seit dem 7. Jh. belegt, seit dem 6. Jh. verfeinert; 22: Inhalt war Preis des Dionysos als Fruchtbarkeitsgott [dazu Nilsson GGR 593]; bis ins 2. Jh. n. Chr. wurden Dithyramben aufgeführt: 142). – Zu Dionysos als dem Gott des Theaters, insbes. des athenischen s. M. Bieber, History of the Greek and Roman Theatre ²1961, 6 ff.; E. Simon, Meleager and Atalante, Monographien der Abegg-Stiftg., (Bern) 4, 1970, 29.

²⁴⁾ A. 16; Nilsson, Mysteries 130 ff.; Matz, Telete 39; Burkert 436 ff. Dionysos geht in der Ilias in die Tiefe, Schutz suchend, aber auch seine Mutter vom Totsein errettend und so einen „Präzedenzfall“ schaffend (A. 7). Bald wird Dionysos dann zum Gott, der von Schuld löst (Plat. Phdr.

geworden, wurde er seit dem 5. Jahrhundert²⁵⁾ jung dargestellt, schön in ewiger Blüte, zuweilen trunken und verträumt, nie so hitzig wie sein Gefolge²⁶⁾. Seinen schrecklichen

265 b: Merkelbach 51), Ruhe schenkt im Elysium (Otto 104 ff., 172 ff.; Nilsson, *Mysteries* 130 – mit A. 36) und gar wilde Tiere besänftigt (Simon, *Götter* 288; Hymn. Hom. Dion. 9 ff.); er wird zum Garanten ewiger Seligkeit (Plat. resp. 363 c; Merkelbach 130 ff.). Im Ritus wird der Mysterie eins mit dem Gott (Eur. Ba. 145 mit der Anm. von Dodds S. 83 und 87 unt., Burkert 252 Mitte), und so durfte er auch auf die Teilhabe an seiner Unsterblichkeit hoffen.

²⁵⁾ S. A. 11 und Burkert 254. – Die Einführung fixer Dionysos-Feste liegt vorher (die „Großen Dionysia“ wurden im 6. Jh. angeordnet: Burkert 254), sie haben mit den späteren Jenseitshoffnungen (Burkert 436 ff) noch nichts zu tun. Man führt zwar gern die Einführung geregelter Dionysosfeste auf politische Gegebenheiten zurück (Tyrannen suchten sich des Wohlwollens des Volkes durch Ehrung des volkstümlichen Gottes zu versichern), sollte aber auch bedenken, daß es immer im Interesse der für ein Gemeinwesen Verantwortlichen lag, die lange ungezügelt losbrechende Massenhysterie (A. 15) durch feste Termine zu bändigen, vgl. Dodds XXII; Zimmermann (A. 23) 138 sieht den Grund für die Einrichtung der Großen Dionysien als gemeinsamen Festes in dem Willen der Tyrannen, das gesamte Volk in eine gemeinsame und Gemeinschaft-stiftende Begehung einzubinden, es dadurch zusammenzubinden.

²⁶⁾ Selten ist der Gott erregt (s. A. 18; er tanzt z. B. beim Amasis-Maler, J. Boardman, *Schwarzfigurige Vasen aus Athen*, 1977, Nr. 88, hier gemessen-schweren Schrittes; vgl. auch Aristoph. Ran. 326); trunken: z. B. Krater in Tarquinia (440; s. Hamdorf Abb. 18); B. Andreae, *Röm. Kunst*, Abb. 397 (domitianisch); so ferner das Kölner Mosaik (150 n. Chr. Mittelbild): gestützt, weil trunken; Glockenkrater, viell. des Methyse-Malers (ein glatzköpfiger kleiner Satyr stützt), ca. 450 v. Chr. Den „Hope-Dionysos“ (röm. Kopie eines griechischen Originals des 4. Jhs. v. Chr. in New York) stützt eine archaische kleine Frauenfigur (Elpis?); der Bildner des Griffs auf der Cista Ficoroni (O. Brendel, *Etruscan Art*, Pelican 1978, 352) machte sich dies Motiv geschickt zunutze [s. A. 29]; Horn S. 126 und Titelbild. Versonnen ist er auf dem Krater von Derveni (330 v. Chr.; Hamdorf Abb. 25 und S. 57; Schefold, KH, S. 187). – Beliebte ist das Motiv des den Gott begleitenden trunkenen Silens (trunken wegen der Sage, daß König Midas den Alten trunken gemacht und gefangen habe [s. A. 106]); Das Motiv ist spätestens im 4. Jh. geläufig, s. F. Villard in: *Griechische Kunst 3, Das klassische Griechenland* (1971), S. 332. Das Motiv ist wohl erst im 5. Jh. entstanden (RE III A; 47, 67 ff.), als die Figur des Satyrn-„Vaters“ Silenus aufkam (Eur. Cycl. 539 z. B.; die Midassage ist schon bei Hdt. 8, 138 bezeugt); zur Ergänzung vgl. A. 106. In Rom: Haus unter der Villa Farnesina (ca. 20 v. Chr.), s. Simon, *Augustus* (1986), 131 f.; Andreae, *Röm. Kunst* 136 ff.; Abb. 273 ff. Pompejanisches Bild vespasianischer Zeit bei Andreae, *Röm. Kunst* Abb. 380; Sarkophag: Matz 1, 70 f.; 4, 571; Merkelbach 243. Der Silen wird dabei gestützt (Matz 1, 71 und 80; Schefold, KH, Abb. 169) oder auf einem Fell getragen (Matz, Sark. 1, 17; vgl. 2, Nr. 84; Merkelbach 250). Das bleibt ein beliebtes Thema: z. B. Nic. Pisano verwendet es an der Kanzel von Pisa 1260 (G. Swarzenski, *Nicolo Pisano*, Iris-Verl. Frankfurt/M. 1926, S. 24) nach einer Pisaner Reliefvase (s. A. 11 Ende). Ein früher Renaissance-Beleg ist die Titelseite des Juvenal-Kommentars von Dom. Calderinus für Giuliano de' Medici (1474), die voller Satyrn ist und rechts unten den trunkenen Silen zeigt (M. Brion, *The Medici*, London 1980, 74). A. Carracci, *Galleria Farnese zu Rom* (Deckengemälde Mitte, rechts; z. B. P. J. Cooney–G. Malfarina, *Annibale Carracci*, in: *Classici dell'arte* 87, Rizzoli 1976, Tafel XLV); Antonio Vassilacchi, gen. Aliense 1556/1629, s. „Barockthemen“, Bd. 2, Taf. 181; gut bekannt ist der „Trunkene Silen“ von Rubens in der Alten Pinakothek zu München oder der Londoner „Triumph des Silen“ (1620; vgl. R. Stephan-Maser, *Mythos und Lebenswelt. Studien zum Trunkenen Silen* von P. P. Rubens, Münster 1992; *Nat. Gallery*); s. unten § 39. Noch Jusepe de Ribera versucht sich 1626 (New York, *Metrop. Mus.*) an einem „Trunkenen Silen“ (s. Sanchez-Spinora, *Jus. de Ribera, Metrop. Mus. of Art Publ.*, N. Y. 1992, 76 f.). Hübscher

Titanen-Tod verschwieg man füglich (Burkert 114 ob.; Merkelbach 15 ff., 120 ff.), überhaupt wurde alles Düstere, Schreckende und Widersprüchliche²⁷⁾ von seiner Gestalt allmählich abgestreift. Bald war er nur noch „the god of wine and of a refined lifestyle“ (Henrichs, Circle 8), Satzungslieferant für harmlose Kultvereine und bukolische Ausflugsclubs²⁸⁾. Doch vor allem ist er in der hellenistischen und verstärkt in der römischen Zeit²⁹⁾ der Garant Ewigen Lebens. Eine reiche, wenn auch nie in Schriften niedergelegte

wird dann Cl. Michels („Clodions“) Silen aus Terrakotta werden, der bezechet lachend frontal darsitzt mit einer Schale in der Hand, während zwei Nymphen, gerade herangeeilt, ihn bekränzen (1768, Washington). Eine moderne Fälschung im Berlin-Charlottenburger Antiken-Museum: Ein Tonfigürchen zeigt einen sitzenden Silen, der sich verzückt des Trunkes freut.

²⁷⁾ Man braucht nicht einmal G. Müllers Vermutungen in seinem Antigone-Kommentar (denen Kamberbeek in dem seinen scharf entgegnet), um zu sehen, daß schon Sophokles die Gegensätze im Wesen des Gottes in sein Lied (Ant. 1115 ff.) aufnahm: das „weiche, zarte“ Wasser steht in v. 1124 f. gegen den „harten Grund“, in den die Drachensaat gesät worden; Feuer und Wasser vereinen sich in ihm (1126 und 1130), „feuersprühende Gestirne“ führt er an und auch tanzende, singende Menschen; über Land und Wasser kommt er (1145). Und zuletzt sei vermerkt, daß die Konjektur in 1119 „Jkaria“ als Anspielung auf den Wein doch überzeugender scheint als die Überlieferung „Italia“. Dionysos, Bacchos, Jakchos – der „Vielnamige“ (1115) wird herbeigerufen zu Jubel und Tanz der Reinen, aber auch zu Reinigung, und das bedeutet: Strafe (1114, mit Müllers Anmerkung). Zu den Widersprüchen in dieser Gottesgestalt s. A. 3 und 6, ferner Otto 103 („von den Widersprüchen zerrissen“; von der „Dunkelseite“ sprach Burkert 259), vgl. E. Rohde, *Psyche* 2, 50 mit A. 2; Simon, *Götter* 292; ein ferner Nachhall Anth. Pal 9, 524. – M. W. ist für Dionysos nur ein einziges Mal der Gegensatz von stark und schwach bezeugt: in Il. 6, 130/40 ist der Gott zwar „wahnsinnig“ bzw. „wahnsinnig-machend“ (Heubeck zu 132; S. 174, ob.; man sollte hier nicht genau scheiden wollen: der Gott ist selber verzückt, vgl. Otto 123, und macht wahnsinnig, Otto 95 ff., 122 ff.; auch Dodds zu 302/4), d. h. im letztgenannten Falle wirkmächtig; und doch läßt er sich erschrecken (135) und in die Flucht schlagen, ist also gleichsam schwach (kaum als Kind, richtig Nilsson GGR 580; eine verlässliche Begründung für seinen Ausdruck „child-god“ gibt Heubeck S. 174 nicht).

²⁸⁾ Merkelbach 15 ff. und 120 ff. Zu den Mänadenvereinen Henrichs, *Maenadism* 121 ff. – Die Verharmlosung zeigt sich auch darin, daß sein Thiasos wilder Gesellen zu Putten wird (Matz, *Telete* 41: Ziegen und Amoretten bukolisieren die Unterwelt). Vgl. die Eroten im pompejanischen Vettier-Haus (Andreae, *Röm. Kunst* 166; s. ferner Bober-Rubinstein 53 a und b; Text S. 91: Putten statt Satyrn). – Ein Beispiel für die Bukolisierung: im florentiner Museo Bardini befindet sich ein Altar-Fragment aus Gaeta (augusteische Zeit); es zeigt Bacchus, der sich mit der Linken, die den Thyrsos hält, auf einen Baumstumpf stützt, die Rechte hält einen Kantharos, die Hüfte ist sehr weit nach rechts ausgefahren, Gelassenheit ausdrückend; zu seinen Füßen ein Panther, der zu ihm aufschaut. Neben ihm ein Satyr mit Nebris, eine Mänade geht nach rechts und schaut zurück; aber zu seiner Rechten steht ein Hirt mit gesenktem Lagobolon, die bukolische Umgebung andeutend (vgl. den Katalog „Il Museo Bardini“ Bd. 2, 1986, Taf. 23; Text S. 197; S. Nocentini, *Sculture greche, etrusche e romane nel Museo Bardini*, 1965, 34 ff.). Vgl. die Szene im Mysterien-Fries der Villa dei misteri zu Pompeji, in der eine Hirtin eine Ziege säugt (Andreae, *Röm. Kunst* Taf. 28 rechts).

²⁹⁾ Rom: zum Senatskonsult von 186 v. Chr. s. Jeanmaire 454 ff.; L. Bruhl, *Liber Pater* 82 ff.; A. Pfiffig, *Religio Etrusca*, Graz 1975, 293. Die Verbreitung des Kultes auch in Etrurien bezeugt der Sarkophag-Deckel aus Tarquinia, der eine Mysterin zeigt (ca. 250 v. Chr., Horn 52, A. 46; Abb. 50). Daß Bacchus/Fufluns schon im 4. Jh. in Etrurien heimisch und im Bild gestaltet war, zeigt die „Cista Ficoroni“ aus Praeneste-Palestrina (O. Brendel, *Etruscan Art*, Penguin 1978, S.

Theologie, wurde erdacht, Teile des Osiris- und Orpheuskultes wurden einbezogen³⁰), alles wurde durch Seelenwanderungstheorien³¹) unterfangen, und so trifft man denn allenthalben und bis zum Ende der Antike auf diese, am besten Bild-Theologie zu nennende Ausgestaltung. So wurde aus dem rätselvollen Gott, der kommt und geht³², eine präsente und ubiquitäre Gottheit, und das Tun und Treiben seines Thiasos konnte, sei es auf Gemälden oder Mosaiken, sei es auf Sarkophagreliefs³³), mit viel Bedeutsamkeit er-

334 und 353; s. A. 26 Anf.): auf dem Deckel als Handgriff Bacchus mit zwei kleinen Panisken, die Arme ausgebreitet einander auf die Schulter legend und so Bügel formend für die Finger, die den Deckel heben sollen. (Aus derselben Zeit etwa stammt der Spiegel in N.Y. [Metrop. Mus.; 400/350], der einen Satyrn und eine Nymphe zeigt.) Satyrn sind in Italien als Antefixe oder Bernstein-Pendants seit dem 6. Jh. belegt, auch als Bernstein-Attachen (Beispiele im Brit. Mus.), in Etrurien ebenfalls (z. B. die Hydria des Adler-Malers aus Cerveteri; Brit. Mus.), auch in Lanuvium (Antefix im Brit. Mus. von 460/40); Dionysos-Funfluns mit Ariadne (Arathea) und Semele (Semla [Burkert 253]) auf einem Chiusiner Spiegel (Brit. Mus., Bronze 630) von 350/25: eine kontinuierliche italisch-etruskische Tradition läuft anscheinend parallel zur griechischen, wobei eine griechische Neuerung begrenzten Ausmaßes – die Wanddekoration in Mittelitalien – schier unbegrenzte Auswirkungen zeitigte (vgl. D. Strong, *Roman Art*, Penguin² 1988, 54 f.). – Der altetruskische Funflun war als „Sprießer“ (A. Pffiffig, *Religio Etrusca* 288 ff.; G. Radke, *Die Götter Altitaliens*, Münster² 1979, 135 f.) ein Vegetationsgott; auch der etruskische Bacchus war der Androgynie (A. 18) nahe (Pffiffig 227). Zeugnisse aus Ägypten: Universum der Kunst, Zeitalter Justinians, Abb. 279; W.F. Volbach in: *Orbis Pictus* 11, Taf. 7; mehrere Kleinbronzen im Louvre (z. B. Br 189: 2. Jh. n. Chr.; Br 346, 352, 393: eine ganze Gruppe).

³⁰) Osiris: Otto 176 f., Jeanmaire 101; Burkert 443: vielleicht schon seit Mitte 6. Jh. angenähert, sicher bei Herodot (2, 49); vgl. E. Simon, Augustus, 130; Horn 60 f. Mithras: Horn 65 mit A. 20. Orpheus: Jeanmaire 390 ff.; Burkert 436 ff., 439, A. 15; Horn 14, 76; Merkelbach 127 ff. (Daß die Mänaden ursprünglich zu Orpheus und nicht zu Dionysos gehört hätten, ist eine Vermutung von Simon, *Götter* 292, die jedoch deswegen nicht sofort überzeugt, weil die Mania bereits durch die *Ilias* 6, 130 ff. als Auswirkung des Dionysos bezeugt ist.)

³¹) Burkert 444, vgl. bes. Pind. *Ol.* 2, 56 ff. und *Hdt.* 2, 123; der Einbezug von Seelen- und Seelenwanderungsansichten gehört in die „Rationalisierung“ der Dionysostheologie, die Antwort gab auf die Frage, wie denn ein Jenseitsleben überhaupt möglich sei. Dazu gehört auch die Hereinnahme iranischer (Burkert 446, A. 42; Verf., „*Coelum Empyreum*“ in Boethius 8, 1968, 70) Himmelsvorstellungen: damit war auch für einen Seligkeitsort gesorgt (zum Symbol des Kraters als Weltseelen – Gefäß [nach Plat. *Tim.* 41] und Reinigungsort s. Horn 48 f.).

³²) Zu seinem Kommen gehört wohl auch, daß ein Bild des Gottes immer aufs neue gestaltet, „gemacht“ (Burkert 362 unten) werden mußte in der Art, daß seine (übrigens meist bärtige) Herme immer aufs neue aufgerichtet wurde, wobei der Gott als Kind zuzusehen pflegte; Mann und Kind: der Gott ist alterlos, und wenn er auch periodisch immer ins Bild zu bannen war, blieb er dennoch stets gegenwärtig. Vgl. z. B. den Sarkophag von Princeton (150 n. Chr.; Schefold, *KH*, S. 41; Matz, *Telete* 40 f; 58). Donatello griff das Motiv 1461/6 an der Auferstehungskanzel von S. Lorenzo zu Florenz auf (dazu J. Poeschke, Donatello, 87 und Abb. 117).

³³) Es gab geradezu „Bilderbücher“, z. B. auf Stein mit Darstellungen aus dem Leben des Gottes seit alexandrinischer Zeit (Schefold, *KH*, S. 39, Hamdorf 78 f., bes. Matz, *Sark.* 4, 2; 231 ff.). Ein Relief mit der Lebensgeschichte des Gottes befand sich auch in seinem Athener Theater (M. Bieber [s. A. 23] 275, A. 1: wohl neronisch). Nicht unwichtig ist, daß die Spätantike gern „Sammelbilder“ fertigte, auf denen recht verschiedene Teile dieser Lebensgeschichte oder des Dionysischen überhaupt zusammengebracht werden, z. B. Findung der Ariadne und Trunken-

füllt werden, die immer nur auf das eine hinweist: das Ewige Leben³⁴). Hierzu dürfte auch der Zug des Bacchus mit Ariadne gen Himmel gehören, wo die Hochzeit vollzogen werden wird³⁵.

§ 11 Als Universal-Gott und Zentrum einer späten, weitgespannten Theologie³⁶)

heit des Herakles, z. B. auf dem Sarkophag von Oxford, Blenheim Palace aus dem frühen 3. Jh. n. Chr. (Bober-Rubinstein 115, Nr. 80) oder auf der Platte von Mildenhall (s. unten A. 54; das Motiv lebte noch in Byzanz [Elfenbeinplatte im Victoria-Albert-Mus., London {Rel. 10/11}]). – Ein Barock-Beispiel: Fr. Clouet (1520–72) zeigt ein Aktäon, in zeitgenössischer Mode und zu Pferde auf Venus im Waldbade zureitend; ein Satyr spielt Flöte, ein zweiter schaut verschmitzt zum Betrachter – sie zeigen das Draußen an (im Museum von Rouen).

³⁴) Z. B. das Motiv des Kelterns; es gehört seit alters zum Weingott (Henrichs, Circle 7 mit A. 26), dann aber wird der „unerschöpfliche Wein“ (Horn, 13 mit A. 27, 93) zum Symbol ewigen Lebens, so im Zuge des Philadelphos (s. A. 16; so während Messalinas Bacchanal, Tac. ann. 11, 31, 2), und das währte lange, s. Merkelbach 9, 28 f. (vgl. z. B. das Sarkophagfragment des 3./4. Jhs. in N. Y., Metrop. Mus.: Kinder bei der Lese), und das Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 2. s. v. Keltern; Donatello ließ das Motiv in San Lorenzo wiederaufleben (A. 32 Ende; s. Poeschke I S. 120: der Ausdruck „heitere Marginalien“ wäre zu präzisieren); gleichzeitig Mantegna (links unten neben dem Heiligen Sebastian ein Fragment mit kelterndem Putto (Ausg. *Classici dell'arte*, Ed. Rizzoli, Taf. 11; ca. 1460/70). – Das Postament von Donatellos „Judith“ (ungefähr vom Jahre 1455; J. Poeschke, Donatello, 89) zeigt Weinlese, -keltern und -kosten: dort, wo getrunken wird, steht auch eine jugendliche [s. A. 32] Bacchus-Herme (Poeschke a. O. S. 118, A. 235 dazu) mit „schläfrigen Gesichtszügen“ (79), also trunken, wie es der Szene entspricht.

³⁵) Z. B. bei Prop. 3, 17, 7 ff.; Ov. fast. 3, 510 oder auf dem Londoner Sarkophag des 2. Jhs.: Bober-Rubinstein Nr. 83, S. 116; G. Schweikhart, Mitt. Flor. 20, 3; 1976, S. 357.

³⁶) Ein gutes Beispiel bietet das Konsulardiptychon „Helios und Selene“, aus dem 5. Jh. n. Chr., das heute im Kathedralschatz von Sens liegt (R. Delbrueck, Die Consulardiptychen, 1929, Nr. 61, Text S. 233; kürzer Volbach Nr. 61; zu kurz D. Gaborit-Chopin, Elfenbeinkunst im Mittelalter, 1978, 25 und 181; Katalog der Ausstellung „Byzance“ des Louvre 1992, S. 461. Eine Sonderpublikation wäre nötig). Vor Mitte des 13. Jhs. wurde das Diptychon in einen Kodexeinband eingearbeitet; welcher Teil einst die linke, welcher die rechte Seite des Diptychons gewesen war, ist umstritten. Auf der Seite der Selene erkennt man im oberen Band links die nackte Venus in der Muschel, dann, durch einen Baum getrennt, zwei gelagerte, fast unbekleidete Frauen, oft „Horen“ genannt; die vordere spielt, sich nach rechts drehend, zart mit einem liegenden Hündchen, über dem, von den Frauen wieder durch einen Baum abgesetzt, ein Erot, auf einem Stein sitzend, einen Korb vor sich, einen Baum mit einer Guirlande schmückt. Das Mittelfeld, durch einen Streifen „Erde“, vom oberen abgesetzt, zeigt als Hauptfigur Selene, wie sie, eine Fackel schräg in beiden Händen haltend, in einem stiergezogenen Wagen „pallio velificato“ von rechts her übers Meer fährt (ein kleines Seetier ist vor ihr zu sehen); über den Köpfen der Zugtiere links ein Triton mit Flügelklappe (oder Flügel am Kopf?) und eine „alma Venus“, nackt mit Früchteschale. Darüber links eine Meergöttin inmitten von Krebs und Fischen.

Die andere Seite ist von Helios-Dionysos beherrscht; in der oberen Bildzeile wird links gekeltert, rechts Wein gelesen, darunter wird der Most abgefahren, und reitet Bacchus oder Silen seitwärts sitzend im Thiasos einher. Das Hauptbild zeigt erneut Dionysos, der hier als Helios von links herankommt: dem Schnitzer (oder dem Verfertiger seiner Vorlage) schwebte der Typus „Dionysos, von kleinerem Satyr gestützt“ vor, und so stellt er den Bacchus in einen von Kentauren gezogenen (vgl. Matz, Sark. 2, 255 ff.) Wagen, doch ohne daß er ihn berührte, und der Satyr schwebt vollends unrealistisch einfach in der Luft: Schicksal des Kompositbildes (s.

oder früh, seit dem 5. Jh., als Inkarnation der Jenseitshoffnung, zu der die Initiation³⁷⁾ berechnete, mußte Dionysos-Bacchus von seiner Widersprüchlichkeit befreit werden. Nur wenige vermochten nach diesem 5. Jh. im Dionysos-Bacchus noch die alte, gefährliche und widerspruchsvolle Macht zu spüren. Zu ihnen gehörte Euripides, zu ihnen gehörte dann auch Horaz. Das erste und dazu fast schon das gewaltigste Beispiel für eine kontrastvolle und spannungsgeladene Sicht des Dionysos ist die des Euripides in seinem „Bakchai“ aus dem J. 408 v. Chr. Dionysos kommt von außen, aus dem Osten, nach Athen („Ich komme“ ist das erste Wort des Dramas; als den „Kommenden“ verstand ihn W. F. Otto 74 ff.; s. Detienne 21 ff.; s. § 8; A. 32). Er kommt als eine neue, unerhörte religiöse Macht, welche zunächst die Frauen ergreift, alt und jung, hoch und tief. Wer ihn ablehnt, vergeht sich gegen den Gott, und am Ende des Stückes steht das entsetzte Erkennen, daß der Widerstand einen gewaltigen Gott beleidigt hat³⁸⁾. Zu Beginn sieht man eine eher unechte Nachfolge: zwei Greise – Kadmos selbst und sein Seher sind auf dem Wege zum Festort im Gebirge, voller Hoffnung auf Verjüngung, auf Tanz und auf den „guten Eindruck“, den solches Mittun machen wird, Opportunisten also und Heuchler. Aber das eigentliche Drama geschieht an dem jungen König Pentheus. Zwar will er Law and Order durchsetzen, verhaftet gar den Gott selbst, der als Fremder (dazu Detienne 21 ff.) von weither, als des Gottes „Vortänzer“ (Exarchos) auftritt, doch der Palast wird auf geheimnisvolle Weise zerstört, der Fremde befreit sich mühelos und enthüllt nun im Tyrannen die tief verborgene Voyeur-Lust, die Sexualität, die ihn dazu stachelt, dem (nur vermeintlichen, s. v. 318) „Treiben“ der Frauen zuzusehen. Sie stachelt und übermannt ihn so sehr, daß er gar in Frauenkleidern ins Gebirge zieht, wo er den Tod finden wird; er ist kein „Mann der Ratio“³⁹⁾, sondern, dem Dionysischen, das er vernichten will, unbewußt selber nahe⁴⁰⁾, ein in sich Zerrissener (der am Ende dann auch wirklich zerrissen wird).

A. 33). Der Gott ist bekränzt und hält in der Rechten ein Trinkgefäß, in der Linken einen Thyrsos mit Pinienzapfen als Spitze (Delbrueck 233). Darunter auch hier das Meer mit zwei Gottheiten. Sonne und Mond also, Tag und Nacht und das Tun und Treiben teils am Tage, teils bei Nacht. Zum Tage gehört hier als das diesem Kompositgott liebstes Tun Weingewinnung und Weingenuß, das Fest; zur Nacht gesellt sich die weibliche Schön- und Zartheit (das Spiel mit dem Hündchen), die Liebe. Und dies alles im Zeichen der weltumspannenden Götter, die Tag und Nacht regieren, Erde und Meer. Sie sind in der Tat Kosmosgötter. Nun ist es jedoch nicht so, daß dies Weltumspannen dem Dionysos früherer Jahrhunderte ganz fremd gewesen wäre: auch in Euripides „Bakchen“ tanzen Getier und Berg mit (726 f.), und Sophokles (Ant. 1146) nennt die Sterne einen „feueratmenden Chor“ des Dionysos (vgl. Dodds S. 166 oben). – Nur erwähnt sei ein Triumph des Bacchus (Paris, Louvre; D. T. Rice, *Art of Byzantine Era*, 1963, 30) des 5. Jhs. und ein Dionysos auf dem Pantherwagen auf einem byzantinischen Elfenbeinkästchen im Victoria-Albert-Mus. zu London (Rel. 10/11).

³⁷⁾ Zu den Initiationsriten Dodds S. 76 oben, Burkert 257, 290 ff.

³⁸⁾ E.-R. Schwinge, *Die Verwendung der Stichomythie in den Dramen des Euripides*, Heidelberg 1968, 433.

³⁹⁾ A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, ³1972, 499.

⁴⁰⁾ Dodds S. 172 f.; B. Seidensticker, *Poetica* 5, 1972, 51.

Ganz anders die Frauen des Chores. Im Grunde sind sie friedfertig (419, 424), rein (s. den Kommentar zu v. 77 von E. R. Dodds), halten ihre Aggressivität im Zaume⁴¹⁾. Das ist kein „banales Glücksgefühl der gelungenen Anpassung“, wie Jo. Schmidt in einem kenntnisreichen, aber im Ansatz verfehlten Beitrag⁴²⁾ schreibt⁴³⁾; deswegen nicht „banal“, weil diese Beherrschtheit inmitten des Orgiastischen⁴⁴⁾ ihnen nicht zufällt, sondern Ergebnis eines Bemühens ist (v. 997–1010, bes. 1007). Am Ende aber jubeln auch sie über den Untergang des Frevlers: „ambivalent“⁴⁵⁾ wie das Gelächter um den demaskierten Tyrannen⁴⁶⁾, wie die widerstreitenden Strebungen in ihm und dem Gotte selber (Schwinge 381, 398).

§ 12 Der „vielgestaltige“ (1018 f.; s. Dodds dazu) Gott, „heilig und furchtbar“ (Dodds XVII, Henrichs, Loss 239 ff.), lächelt also und zerfleischt, ist furchtbar und freundlich in einem (861); er ist in diesem Drama in seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit dargestellt, d. h. in Wirklichkeit: „Gott“ ist freundlich und, wenn verletzt, furchtbar; er kennt die Zugetanheit und die Wut der Rache, und diese Spannweite gesehen und gestaltet zu haben, war damals inmitten von so viel Banalität ein hohes Verdienst, man vergleiche z. B. das Dionysos-Lied des Ion von Chios⁴⁷⁾: „Trinken, Spielen und das Rechte im Sinn haben“ ist nur ein fader Abglanz dessen, was Euripides im v. 997 ff. seines Dramas zu sagen mußte.

§ 13 Man hat Horazens drei Bacchus-Oden (c. 1, 18; 2, 19; 3, 25) bisher nicht zusammen als Sequenz behandelt, und doch gehören sie zusammen. In der ersten ist Bacchus ganz Gott der Rebe, mit Venus⁴⁸⁾ der Gott des von aller Mühsal lösenden Festes voller

41) Eur. Ba. 77 ff.; Dodds zu 419; ferner zu 1005/7.

42) In „Aufklärung und Gegenaufklärung“, Darmstadt 1989, 56 ff., bes. 66. – Zum Hinaus- und Hinaufwandern in die Berge Versnel 134: Vollzug des Hinaustretens aus der Normalität.

43) Dazu, daß Euripides nicht einfach als „Aufklärer“ gelten kann, Dodds zu v. 890–2.

44) H. Oranje, Euripides Bacchae, Leiden 1984, 103 ff.

45) M. Hose, Studien zum Chor bei Euripides, T. 2, Stuttgart 1991, 395.

46) B. Seidensticker, Palintonos Harmonia, Hypomn. 72, 1982, 126. Zur neuesten Literatur über die „Bakchai“ Versnel 96 ff.

47) Bei Athen. 10, 447 a (Bd. 2, S. 473. 21 in der Teubner-Ausg.).

48) Hor. c. 1, 18, 6. Zu Bacchus und Venus s. A. 19 und A. Otto, Sprichwörter der Römer, 1890, 366 mit zahlreichen Zitaten. Bacchus im Verein mit Venus oder Eros bleibt zwei Jahrtausende lang ein Thema, vgl. z. B. Manil. 5, 143; Roscher 2, 1142; Da Costa-Kaufmann, Revue d'art 1985, 24 (Barth. Spranger); Gesing 41 f. Im Einzelnen zu nennen wäre Rubens' Gemälde „Sine Baccho friget Venus“ (1614, Antwerpen), ein köstlicher Scherz: rechts vorne eine schmallend zum Betrachter hin auf den Erdboden niederblickende Venus, nackt bis auf einen hauchdünnen Schleier, von dem sie ein Gutteil über den vor ihr verzweifelt greinenden, frierend hingekauerten Amor breitet. Aber schon kommt von hinten rechts ein frech lächelnder alter Bacchus (der Kontrast ist nicht ohne Komik); in der Rechten hält er prachtvolle Trauben und Früchte, klemmt auch ein schimmerndes Glasgefäß mit weißem Wein zwischen Hand und Leib, mit den Fingern der vorgestreckten Linken berührt er, unvermutet, spielerisch-zart Aphrodites Haupt. Links Ausblick in spätabendliche Landschaft mit Bäumen und sandigen Hügeln. – A. Carracci malte 1595 eine Venus, die von Putten geschmückt wird; im Hintergrunde eine Bacchus-Statue auf hohem Podium: Carracci kannte diese uralten Zusammenhänge sehr wohl. Besonders hübsch ist, wie ein Epigramm der Anthologie Palatina (12, 119) Dionysos und Eros zusammen bringen: da Dionysos der Flamme entsprang, liebt er die Flamme des Eros (zur Liebe als Feuer vgl.

Rausch und Eros, das aber auch nah ist dem plötzlichen und dann verderblichen Umschlagen ins Rohe und Ungezügelterte⁴⁹⁾. Immer ist die Gefahr nahe, blind nur sich selber zu ergötzen, sich zu überheben, die Zunge hemmungslos zu lösen. Bacchus stiftet heitere Gemeinsamkeit, er treibt aber auch dazu, wenn das Maß verloren geht, die Grenze zu überschreiten, zersprengt dann alle Gemeinschaft und jagt ins hybride Rasen. Davor, so betet der Dichter scheu, möge der Gott ihn bewahren. – In der zweiten Ode (c. 2, 19) ist Bacchus der Gott der Musik, die er freundlich die Nymphen lehrt⁵⁰⁾; doch dem Menschen, von dem er sich erblicken läßt, ist er furchtbar, denn er verwirrt ihn – ein entsetzlicher Gott, der beglückt und zugleich mit Wahnsinn schlägt. Und wieder bittet der Dichter um Schonung, inständig, und zollt ihm seinen Tribut in der Form eines Hymnus auf sein Beglücken der Mysten, sein Vernichten der Feinde und Beruhigen einer dann friedevollen Welt. Einen Hymnus auf den Gott, das ist Nachfolge und Distanzierung zugleich; noch besteht ein Abstand zu dem schweren, erschöpfenden Rausche dessen, den der Gott dazu zwingt, ihn in sich einzulassen und dann zu singen, was er selber ihn heißt. – In der dritten Ode (c. 3, 25) ist dieser Abstand dahin, fortgerissen ist das Gemüt von dem Gotte selbst, von ganz unerhörtem Sinnen und Trachten erfüllt. Und nun, nach dem überwältigenden Rausch, spürt der Dichter sich beseligt, spürt auch staunend die Kraft, das ganz Unerhörte zu singen – nämlich die Vergottung des großen Kaisers im Dichtwerk. Ein gefährvolles Wagnis, denn wer so hoch denkt, fällt leicht tief.

§ 14 Vom Gott des Trunkes also, der Gemeinschaft stiftet, aber auch, wenn man die Grenze überschreitet, in gemeinschaftszerstörende Überhebung und zügellose Wildheit hineintreibt, führte der Weg zum Dichtergott (Verg. buc. 7, 25; Hor. ep. 2, 2, 78; Ov. tri.

Verg. Aen. 1, 660; Hor. c. 1, 13, 8; Syndikus zu Cat. 64 [Bd. 2, 265, A. 110 f]; Bömer zu Ovid, Met. 7, 77, usw.). Vgl. auch den Typus, der einen verliebten Dionysos auf einem Wagen sitzend darstellt, wie er jemanden liebend umarmt, während Eros das Gespann treibt; z. B. auf dem augusteischen Kameo, den U. Wester und E. Simon im Jb. Berl. Mus. 7, 1965, 31 bzw. 70 besprechen. – Zu Dionysos und Artemis zuletzt L. Kahil, Hesperia 6, 1991, 511 ff. Zu Dionysos und Pan Ph. Borgeaud, Recherches sur le dieu Pan, 1979, 169; zu Dionysos und Demeter Dodds. zu 274/85 am Ende; Verg. buc. 5, 79.

⁴⁹⁾ Vgl. Simon, Götter 291 f. zu den beiden Arten des Rasens; ferner § 57 und Hes. fr. 239 Merk.-W.; zum Kampf der Kentauren gegen die Lapithen als Beispiel für schlimmes Rasen E. Vermeule, Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry, 1979, 189 f. Ganz fern war dem Dichter des *odi profanum vulgus*, daß im Dionysos-Fest alle Unterschiede fielen (Merkelbach 15 ff.). – Das, was hier über Horaz in Kürze gesagt wird, ist ausführlich dargelegt im Philologus. 1994. – Zu Dionysos-Bacchus in Rom überhaupt J. Ferguson, The Religions of the Roman Empire, London ²1982, 101 ff.; E. Simon, Die Götter der Römer, München 1990, 125 ff.

⁵⁰⁾ Horaz evoziert eine Atmosphäre, der das Heitere nicht fern ist; vgl. das Mystenlied Arist. Ran. 331, 375 f. – Wenn immer wieder in Kommentaren geschrieben wird, der Zug, daß Bacchus die Nymphen das Musizieren „lehre“, sei völlig singulär, so ist dazu abmildernd zweierlei anzumerken: zum einen war schon von alters her eine Nähe zwischen Dionysos und der Musik durch den Tanz gegeben, ja er wird von Aristophanes gar (Ran. 397 f.) „Finder süßester Festlieder“ genannt (vgl. auch de Falco, RIFC 14, 1936, 372 f.); zum anderen bedeutet *docere* auch bei Vergil (buc. 1, 6 u. 6.) „singen machen“, nicht streng „lehren“. Hier wären, auch angesichts der nicht gerade reichen Überlieferung, zurückhaltendere Formulierungen am Platze.

1, 7, 2), der in der Epiphanie vom Dichter Besitz ergreift und sich zunächst mit einem Hymnus auf sich, den vielgestaltigen, verwirrend-widersprüchlichen Gott⁵¹⁾, begnügt und friedvolle Ruhe verbreitet; von hier aber geht der Weg zur urplötzlichen Verzückung durch das Innwerden des göttlichen Willens, des überwältigenden Themas, und zum Staunen des Dichters, als er sich der eingeflößten Kraft bewußt wird und des unerhörten Wagnisses, die Göttlichkeit des Kaisers zu besingen. Dies ist die Sequenz, ist der Weg der drei Gedichte. Er führt von angstvoller Abwehr über die inständige Bitte um Schonung zur bacchischen Hingabe an den großen Gedanken. Noch ein letztes Mal also in der Antike erblickt ein reizbares Gemüt den Gott als Mächtigen und vermochte ihn in sich zu spüren. Es war dies des Dichters sehr eigener Gott, denn so vieles, was sonst zu Dionysos-Bacchus gehörte, hat Horaz abgestreift⁵²⁾, aber noch einmal war hier die Vielgestaltigkeit, die Gegensätzlichkeit dieser übergroßen Macht erlebt worden; danach nur noch die Ausflügler, die Jenseitsmysten, Kosmosträumer und die niedlichen Bildchen von schönen Jünglingen und putzigen Amoretten.

§ 15 So oder doch so ähnlich sah das antike Erbe aus. Ein langer Weg lag zwischen dem verängstigten Wahnsinnsstifter der Ilias, dem Zeus-gleich machtvollen Gott des 5. Jahrhunderts und dann dem Heros der Kultvereine und Bilderbücher mit ihren niedlichen Putten. Noch einmal erhob sich der Gott, es war am Ende der heidnischen Antike: er ward zum Universalgott, Weltherrscher und Jenseitsgaranten (vgl. A. 36). Dann erlosch sein Leben, obschon das Christentum diesen Kult, den es besiegt hatte und der in mancherlei Hinsicht doch auch nicht vollkommene unähnlich war⁵³⁾, nicht ganz vertreiben konnte⁵⁴⁾; doch war Bacchus entthront, weitgehend zur faden Wein-Metapher (Lucr.

⁵¹⁾ Allerdings hat Horaz die Züge seines Bacchus nicht nur auf das klassisch-geklärte Maß zurückgebracht (s. A. 52), er hat sein Geben und Vernichten fein auf Folger und Feinde verteilt und vom Leiden Unschuldiger nicht gesprochen, und doch gehört auch dies zur „Dunkelseite“ des Gottes.

⁵²⁾ Horaz zeigt keineswegs des Bacchus „ganze Macht“ (E. Fraenkel, *Horace* 1957, 193; ebenso Syndikus, *Die Lyrik des Horaz* I, Darmstadt 1972, 471), er wählt das ihm Gemäße: nichts von des Gottes Tod, dem Rohfresser, dem finsternen Töter Unschuldiger, seinem Triumph, seiner qualüberschatteten Geburt, usw. Sein Zerrissenwerden wurde (wohl schon im 5. Jahrhundert v. Chr. gern, später ganz) verschwiegen (s. § 10), im Unterschied zu dem des Orpheus (vgl.: *Pompejanische Wandmalereien* hrsg. von G. Cerulli Irelli u. a. 1990, Taf. 59; Bober-Rubinstein Nr. 87, Text S. 120; später Dürer (1494; z. B. *Katal. der Nürnberger Ausstellung*, 1971, 266), Tizian (1510; *Classici dell'arte*, Rizzoli, Katal. Nr. 7), Carracci (1597/1600): *Class. dell'arte*, Katal. 104C), Poussin (K. Badt, *Die Kunst des N. Poussin*, Abb. 156).

⁵³⁾ Bacchus und Christus, „Brüder des Eviens“ (Dionysos) nach Hölderlin, „Der Einzige“, *Mommen* 353. Der Hauptunterschied bei aller Ähnlichkeit der Jenseitsverheißung ist, daß die Bacchus-Gemeinde der Liebe entbehrt: weder die Liebe untereinander im Zeichen Gottes (z. B. Matth. 25, 40; Luc. 10, 27) noch auch die Liebe Gottes zu Mensch und Welt ist im Bacchus-Glauben zu finden. S. ferner M. Calveri, *Carravaggio o la ricerca della salvezza*, in: *Storia dell'arte* 9/10; 1971, 93 ff.

⁵⁴⁾ Bacchus zwischen dem 5. und 15. Jh.: s. A. 36 Ende; *Elfenbeine mit Bacchus-Darstellungen* aus der Spätantike hat Volbach (s. A. 36) gesammelt, s. bes. Nr. 70, 73 f., 81. Nr. 70 bezeugt die Nähe des Gottes zu Apoll, der mit dem Vogel der Sänger, dem Schwan, neben ihm steht (noch

2. 655 ff.!) abgesunken oder zum Schmuck an Kunstwerken abgewertet worden. Das Erbe der Antike war reich gewesen, nun aber zog der Gott sich zurück und wartete schweigend auf seine Stunde. Sie kam erst Ende des 15. Jahrhunderts.

II

„I know of no comprehensive treatment of the reception of Dionysus/Bacchus in the literature and art of the Middle Ages or ... of any period between 500 A.D. and 1800.“ (Henrichs, Löss 214).

§ 16 Keines anderen antiken Gottes Tun und Wirken war so weit gespannt wie das des Dionysos. Wer immer ihm in seinen künstlerischen Werken gerecht werden

eine Elfenbeinkiste aus Alexandria des 6. Jhs., später zu drei Teilen zerschnitten, zeigt Apollo Musagetes mit Bacchus vereint); NR. 73 und 74 zeigen einen Löwen neben ihm, s. A. 6 und 8. Sarkophage trugen das ihre dazu bei, die Ikonographie lebendig zu erhalten, z. B. einer, der seit dem Ende des 14. Jh. bekannt war (Bober-Rubinstein S. 91, Nr. 53) und u. a. einen urinierenden Putto zeigt, welches Motiv Michelangelo und Tizian wieder aufleben ließen (E. Panofsky, *Studies in Iconology* 1939 [1962] 221, vgl. A. 109, 113). Auch Teppiche mögen derlei mitbewirkt haben (S. Macmillan Arensburg, *Dionysos. A Late Antique Tapestry*, Boston Museum Bull. 75, 1988, 4 ff.). Vgl. auch A. 36 Ende: Bacchus-Triumph vom 5. Jh. n. Chr. Während der Sassaniden-Zeit bildete man auch im Osten vielfach römisches Luxusgut nach, so einen Silberteller (3. Jh., R. Loverance, *Byzantium*, Brit. Mus. Public. 1988, 30), der einen Bacchus zeigt, wie er liegend auf einem Wagen von zwei menschlichen Wesen einhergezogen wird, Herakles hinter ihm dreinlaufend (Anspielung auf dessen Niederlage im Trinkwettbewerb), darüber ein Eros-Paar: der obere mit Peitsche, dessen Ende der untere festhält. Hier wäre der Mildenhall-Teller sinnvoll anzuschließen: Im J. 1942 wurde östl. von Cambridge bei Mildenhall ein römischer Silberschatz aus dem 4. Jh. n. Chr. gefunden (K. S. Painter, *The Mildenhall Treasure*, Oxford 1977, 11), darunter eine runde Platte von 60 cm Durchmesser. In der Mitte ein Okeanos-Haupt, aus dessen Schläfen und Wangen Delphin-Protome herauszuwachsen scheinen. Um dieses legt sich ein erstes Bildband mit Nereiden und anderen Meerwesen (seltsamerweise auch ein Hirsch), ein zweites zeigt Bacchus und Herakles nach ihrem Trinkwettbewerb: Herakles wird schwer bezechet davongeleitet (weniger naturalistisch als auf dem „Krater Borghese“ im Louvre; s. das Mosaik von Orange (Texas), urspr. aus Gerasa (Afrika), das H. Joyce in den *Mitteilg. des DAJ Rom* (87, 198, 307; Taf. 103) behandelt und auf etwa 130 n. Chr. datiert, und das davon abhängige im Berliner Pergamon-Museum, 2./3. Jh. n. Chr.), Bacchus dagegen steht jung und frisch da, in der erhobenen Rechten eine Traube, die Linke hält lässig den Thyrsos, das linke Bein ist auf einen Leopard gestützt, der liegend zu ihm aufblickt; und ringsherum tollen Hirten, Satyrn und Pan, tanzen graziös Mänaden – das Ganze ein Ineinander von mythischem Erzählen und Jenseitssymbolik („Oceanus recalls the situation ... of the Islands of the Blessed“, Painter 18). Bacchus ist hier, so schön die Platte und die dazugehörenden Teller mit Satyrn und Mänaden auch sind, lediglich der Gott des Trinkens, Spielens und Tanzens. Noch ins 10. Jh. gehört ein Elfenbeinkistchen aus Konstantinopel, das in der Louvre-Ausstellung „Byzance“ 1992/3 zu sehen war (vgl. A. 36 Ende); auf einer der abgeschrägten Seiten des Deckels befindet sich ein Bildband mit einer Mänade, die einen Rehbock am Genick gepackt hält, rechts daneben Bacchus auf einem Gemäuer (Brunnenfassung?), er sitzt mit den Füßen nach links zur Mänade hin, wendet den Körper aber schauend nach rechts. Rechts unter ihm auf der Bildfläche des Kistchens dann auch ein Apoll mit Kithara.

wollte, ihm oder dem, wofür sein Name stand, und nicht bloß nette Dekoration zu liefern beabsichtigte, der mußte diese Spannung spüren, sie aushalten (s. § 2) und sie dann seinerseits in ein spannungsreiches Kunstwerk hineinnehmen. Und diesen Gedanken will ich nun zum ersten Ordnungsprinzip nehmen, um mich im Labyrinth von Bacchus-Darstellungen und -Anklängen in Bild und Wort neuerer Zeit nicht zu verlieren, d. h. die Suche nach komplexen, vielfachen und spannungsgeladenen unter den schier zahllosen Werken und Werkchen beginnen. Doch auch diese sagen irgendetwas, man muß nur recht zusehen und zuhören. Zu allen Zeiten nämlich stellte man gern dar, wie man dachte, daß die Alten wohl von Bacchus gesprochen hatten; dann wieder suchte man in dem Gott und seinem Tun das Allgemein-Menschliche und wollte das Ergebnis schön schildern. Späterhin war dann aber das Bacchische und Bacchantische nur noch Mittel, ein erotisches Fluidum zu erzeugen oder auch Hell-Dunkelkontraste zu malen, und zuletzt (so will es scheinen) gab Dionysos wie Orpheus die Möglichkeit an die Hand, die eigene Seelennot mit Hilfe der uralten, nun ins psychisch Bedeutsame gezogenen Bilder auszudrücken. Diesen zweiten Ordnungsgedanken ausführlich zu verfolgen, kann nur ein großes Buch, er bleibt daher im Hintergrund und nur angedeutet.

Diese Ordnungsgedanken zu erläutern und zugleich auf die Einzeldarstellungen vorzubereiten, dazu diene die folgende Bemerkung: seit dem Ende der Antike ist der Gott Bacchus tot. Die antike Tradition der Schilderungen seines Körpers und seines Tuns aber war reich und reizvoll, und wie Bildner und Schriftsteller diese Tradition annahmen, war vielfältig. Diese Vielfalt der Rezeptionen läßt sich in drei eigentliche (A) und drei uneigentliche (B) gliedern. A. 1. Man konnte, seit es „erlaubt“ war, den so gut wie stets nackten Bacchus und sein Gefolge zum Anlaß nehmen, schöne oder interessante nackte Menschenkörper zu gestalten; man konnte Antike auch einfach illustrieren, rein oder mit zeitgenössischen Einsprengeln. 2. Man konnte, indem man die alte Herrlichkeit des triumphierenden Gottes, nicht nur museal, sondern mit noch empfindender Freude nachgestaltete, das Dasein durch Bacchisches festlich erhöhen. 3. Und man konnte, indem man Bacchus als Schenker des Weins, des Honigs, der Früchte, dann auch der Liebe und des elysischen Friedens pries, dem Jubel über den Reichtum der Natur-Gaben, oder auch den Freuden des Lebens, konnte der Sehnsucht nach friedevoller Paradiesesfreude Ausdruck geben. Hier nähert das Bacchus-Thema sich nun schon vielfach dem (3a) uneigentlichen Gebrauch: Bacchus „steht für“ das Genannte, gewinnt Zeichen-Charakter.

Ganz uneigentlich wird der Gebrauch des Bacchus-Motivs dann, wenn man B. 1. das dionysische Kostüm zur sinnträchtigen Verkleidung eines schönen Knaben macht, den man liebt; oder eines Fürsten, den man preist. 2. Man hat dann auch Bacchus und seinen Thiasos (2a) als belebenden Teil großer Landschaftsbilder oder als aufhöhendes Element intimer *paesaggio*-Malerei (und dies zuweilen nicht ohne Beimischung von Humor) verwendet, oder (2b) zum Ausdruck von großem Affekt oder zarter Empfindung. Und man kann 3. aus Bacchus und seinem Umkreis ein großes Symbol machen, zum gemalten oder gedichteten Symbol für die Furchtbarkeit des Göttlichen oder die Zerrissenheit und Vergänglichkeit der Welt. Unter diesen Gesichtspunkten kann man nun sammeln. Stets

aber wird die Frage zu stellen sein, ob die Interpreten des uralten, so widersprüchlichen und spannungsreichen Gottes etwas von seinem Reichtum an Gegensätzen ins Bild oder ins Wort zu bringen wußten; nehmen wir vorweg: dies gelang nur den ganz Großen, Ungemeinen.

III

§ 17 Im Mittelalter hatte weder der kosmische Erlösergott Dionysos noch auch der weinfrohe Bacchus Platz, es sei denn dort, wo über Tugend und Laster gerichtet, oder wo Kostbarstes aus der Antike antiquarisch wiederverwendet wurde, gleich was es enthielt, oder aber wo die Gelehrsamkeit sich seiner erinnerte.

So findet man einen Pan als Verkörperung der Wollust oder eines ähnlichen Lasters an einem Kapitell im Kreuzgang von Notre Dame de la Daurade zu Toulouse (Ende 12. Jahrhundert)⁵⁵), und als im Dom zu Aachen die Kanzel Heinrichs II. geschmückt werden sollte, scheute der Meister sich nicht, einige kostbare, wiewohl heidnische Elfenbeinplatten einzusetzen, ungeachtet dessen, daß da ein heidnischer Bacchus jetzt die heilige Predigerstätte zierte⁵⁶). Ebenso wenig scheute der gelehrte Hrabanus Maurus sich, in De Universo 19, 13⁵⁷) dem *reperor vitis* ein Kapitel zu widmen und ihn mit einer, allerdings seltsamen Erklärung seines Namens **Liber** zu bedenken⁵⁸).

§ 18 Um 1300 entstand der Osnabrücker „Kaiserpokal“; er soll hier nur deshalb in aller Kürze erwähnt werden, weil eines der Deckelmedaillons in der Nachfolge E. Panofskys⁵⁹) immer wieder als Bacchus angesprochen wurde. Eine Autopsie zeigte sofort, daß es sich bei der nackten Mannesgestalt um die gleiche wie auf den fünf anderen, den Herkules-Medaillons, handelt, daß auch die ihn umrankenden Blattpflanzen sowie die

⁵⁵) Lexikon der christlichen Ikonographie 2, 174; vgl. Bernh. Rupprecht, Romanische Skulptur in Frankreich (1975) 39 f. (einige Kapitelle aus dem Kreuzgang Abb. 26 ff.). Die geistreiche Ansicht Panofskys von dem schönen Knaben innerhalb der Darstellung des Traumes des Pharao (I. Mos. [Gen.] 41 mit Ps. 78, 52) an der Westfassade der Kathedrale zu Auxerre („gegen 1270“, W. Sauerländer, Gotische Skulptur in Frankreich [1970] Taf. 286: „Geschichte Josephs“), er sei „the embodiment or **genius loci** of the Egyptian desert“ (Renaissance, S. 93 [dt. Ausg. 97] mit Abb. 63) bedürfte wohl der Prüfung; ob der antikisch-schöne Knabe nicht Joseph sein könnte (Gen. 37, 2 und 41, 12 ff.)? Vgl. ferner Adhémar 283, Seznec 173.

⁵⁶) Volbach, Elfenbeinarbeiten Nr. 72 ff. (1002/4). – Zum Indien-Zug des Bacchus in dieser Zeit: F.-R. Hausmann, Feste und Feiern im Mittelalter (1991) 345.

⁵⁷) Migne, Patrol. Lat. 111, 609C. Eine bebilderte Handschrift dieses Textes zeigt einen bekränzten Bacchus mit Trinkgefäß in der Rechten (Seznec 166); dies Bild wird von einer Vorlage hergenommen sein, die dem Elfenbein-Bacchus an der Aachener Kanzel (A. 56) ähnlich gewesen sein mag.

⁵⁸) Buch 15, 6 (429C Migne a. O.): Liber befreie den Mann von der Last des Samens beim Koitus; der Wein wirke ja begierdeerregend.

⁵⁹) Renaissance 96 (dt. Ausg. S. 100), m. Abb. 72: Sinnbild der „folly“ („Narrheit“). Zur Darstellung von Tugend und Laster im 15. und 16. Jh. s. R. Tuve, Journ. Warburg and Courtauld Inst. 26, 1963, 264 ff.; 27, 1964, 142 ff.; F. Nordström, Virtues and Vices, Stockholm 1956 (zum Wein 19 ff.).

Art der Erdwiedergabe die gleiche ist. Ein Bacchus ist da sehr unwahrscheinlich, ein Herkules sehr viel plausibler⁶⁰).

Im Ganzen aber dürfte fürs westliche Mittelalter gelten, daß in dieser Zeit zu den Bildern des Heiles und des Unheiles solche der sündfrei schäumenden Lebenslust nicht passen konnten.

IV

§ 19 Die eigentliche Wiedergeburt des Bacchus geschah erst zu Beginn des 15. Jhs. Die antiken Sarkophage⁶¹) vor allen anderen Zeugen der künstlerischen Vergangenheit waren es (A. 54), die den Künstlern um und nach 1400 bisher nicht versuchte „neuartige Darstellungen des menschlichen Körpers“ (s. § 16; A 1; zur Sache Gesing 60) lieferten. So wurde Gentile da Fabriano (ca. 1360–1427) nach seiner Übersiedlung aus Florenz nach Rom noch in seinem letzten Lebensjahr zum Nachzeichner antiker Sarkophagszenen bacchischen Inhalts: er kopierte von einem mittelantoininischen Wannensarkophag⁶²) die zentralen Figuren des Reliefs, einen trunken-gestützten Bacchus und eine Mänade, doch ohne die Randleisten, frei schwebend, d. h. als Bewegungsstudien. So entdeckte der Maler, der bis dahin eher zu spärlicher Geste kaum bewegter reichgewandeter Gestalten neigte, zuletzt die freie Bewegtheit des nackten Leibes.

§ 20 Die Nacktheit und mit ihr die freie Bewegtheit des Leibes fand auf Sarkophagen auch Jacopo Bellini (1400–1470) so erregend, daß er nach ihnen einen Triumph des Bacchus zeichnete⁶³). „Mit einem Kriegsbeer von Männern und Weibern, das mit freudigem

⁶⁰) Chr. Dolfen, Der Kaiserpokal der Stadt Osnabrück (1927) 30 ff. (Hesperidenäpfel?).

⁶¹) Vgl. Gesing 32 ff.; 57: „Bacchische Sarkophagreliefs haben einen nahezu unerschöpflichen Fundus an figürlichen Darstellungen“. Die ununterbrochene Kontinuität der Bacchus-Darstellungen von der Antike bis in die Renaissance erkläre ich mir dadurch, daß weder der „Staat“ (in Florenz: die de' Medici) noch die Kirche (sprich: das Trienter Konzil) in ihren Regierungs- bzw. Dogmenfenindliches erblickten (vgl. Poeschke II 10).

⁶²) Heute in Amsterdam, Allard Pierson-Mus. (Nr. 10.854). Gentiles Interesse am bewegten Körper kam nicht so plötzlich, wie man zuweilen liest: auf dem Gemälde „Wunder des Hl. Nikolaus“ (1425, Washington) erkennt man bereits das Bestreben, ungewöhnliche Körperhaltungen wiederzugeben und Gliedmaßen sich (anatomisch zutreffend) unter der Gewandung abzeichnen zu lassen. Man vergesse auch nicht, daß Domenico Veneziano schon 1445 einen herrlichen nackten Manneskörper zu malen wußte: auf seinem „Johannes der Täufer in der Einöde“ (New York, Nat. Gall.).

⁶³) Corpus der ital. Zeichnungen 1300–1450, II, Venedig; Jacopo Bellini, hrsg. von Degenhardt-Schmitt Bd. 6 (Paris, Louvre fol. 36) Taf. 43; Text S. 357 und Bd. 5, 229 (zu antiken Vorlagen 6, 232; Gesing 63). Zeitstellung: die Pariser Zeichnung um 1440, die Londoner um 1465, s. Bd. 5, 232. A. de Marchi, Gentile da Fabriano (Mailand 1992, 203) lehnt die Zuweisung der hier behandelten Zeichnungen an Gentile schroff, aber auch ohne eingehende Begründung ab und denkt eher an Pisanello (zu den zeichnerischen Unterschieden zwischen diesen G. Paccagnini, Pisanello, Mailand [1972] ²1981, 136 ff.). Dem Argument, Gentile habe sich „nie“ für die antiquarische Mode interessiert – ein Argument, das auch für Pisanello gelten könnte – kann man mit der Vermutung begegnen, daß die damalige geistige Atmosphäre Roms sehr wohl auch auf Gentile gewirkt haben könnte.

Getümmel einherzog, breitet er (Bacchus) seine wohlthätigen Eroberungen bis an den Ganges aus. Er lehrte die besiegten Völker höheren Lebensgenuß, den Weinbau und Gesetze“ (Moritz 131) – „mit heiligem Weine die Völker vom Schläfe weckend“ (Hölderlin, „Dichterberuf“). Und so steht bei Bellini auf einem Triumphwagen oder eher -karren zeitgenössischer Machart ein nackter, jugendlicher Gott, eine Fruchtschale in der Linken, auf dem Rücken einen langen Zopf aus Lorbeer, Panischen hinter ihm, bocksfüßige, gehörnte Faune oder Pane vor ihm mit dezenten Ziegenbock-Phallen; einer reitet, aus dem Schlauch trinkend, gar auf dem Zugtier (in zeitgenössischer Art einem Pferd, wie Gesing treffend anmerkt), unter dem ein trunkener Faun sich zur Ruhe gebettet hat. Eine Antike-Wiederholung mit zahlreichen Varianten (Gesing 63), besonders hübsch der kleine Panisk, der offenen Mundes staunend-begierig zur wohlgefüllten Fruchtschale aufblickt. Dennoch merkt man das Nachzeichnen überall, das Bild wirkt zumeist wie gestellt („statuarisch“, Gesing 112). Bacchus ist hier nichts als der Bringer von Lebenslust (Übergang zu § 16, A2).

§ 21 Steif wirkt auch des Sohnes Giovanni (1430–1516) Bacchus Triumphans-Szene von ca. 1490⁶⁴): ein etwas dümmlich-versonnen dreinschauender Bacchus steht, nackt bis auf einen nach hinten herabwehenden Mantel, der am Halse von einer Brosche festgehalten wird, und bekränzt auf einem (nach vorn offenen!) Prunkwagen, den Putten an einem Strick zu ziehen versuchen; die Linke hält eine Fruchtschale, die Rechte liegt auf dem Rande des Wagenkorbes. Er hat ein rundliches Bäuchlein und weiblich wirkende Brüsteformen. Von ihm weicht ein grämlich schauender, bis auf Gamaschenschuhe und nach hinten wehenden Mantel unbedeckter „Krieg“, Krieger (oder Mars) mit Schild und dünnem Speer. Eine ganz ungewöhnliche Erfindung stark symbolischen Gehaltes⁶⁵): nur mit Mühe bringen die Putten den Wagen des fruchtesschenkenden⁶⁶) Gottes voran. In-

⁶⁴) Venedig, Galleria dell'Accademia; s. Gesing 112 mit Abb. 38; bes. A. Tempestini, Giov. Bellini (1992) 194 ff. Was Bellini an dem Sujet (Bacchus – Bellator) neben der Symbolhaftigkeit auch reizte, war der Hell-Düster-Kontrast der Inkarnate und der Gegensatz des fraulich-fleischlichen Friedensgottes und des sehnig-asketischen Kriegers. Der Inkarnationskontrast war den Malern etwa seit dem Beginn des 16. Jhs. interessant, vgl. Giov. Bellinis „Orpheus“ (ca. 1515); Correggios „Venus und Satyr“ (1528; oft irrtümlich „Jupiter und Antiope“ genannt, aber dieser Zeus hat Bocksbeine); Tizians „Drei Lebensalter“ (1512), Bacchanal (1518/9), „Jupiter und Antiope“ (1540); Goltzius (1558/1617) „Jupiter und Antiope“; ferner P. P. Rubens „Adam und Eva“ (vor 1600), „Simson und Delilah“ (1609), „Krieg und Frieden“ (1629/30); van Dyck (1599/1641), „Venus und Vulcan“; Jordaens „Kindheit Jupiters“, noch Fr. Boucher, „Venus bei Vulcan“ (1747), Watteau „Nympe und Satyr“ (1715/6); Delacroix „Bacchus und Ariadne“ (1862) und wohl zuletzt Cézanne (nach „Lot und seine Töchter“ 1861) auf der „Entführung“ (1867).

⁶⁵) Der Titel des Bildes, La Perseveranza, ist nicht eindeutig, siehe Tempestini 194; Gesing 112 dachte an das „mühsame und schleppende Fortziehen“ des Wagens. Eher als Kuriosum sei auf Antonio Vivarinis Gemälde „Die Hl. Apollonia zerstört ein heidnisches Idol“ (ca. 1450; N.Y., Metrop. Mus.) hingewiesen: auf einer Rundbasis mit Adler ein Bacchus, zu dem die eifernde Heilige auf einer Leiter heransteigt, einen großen Hammer auf der Schulter!

⁶⁶) Vgl. die Gabe der Früchte oben A. 16, A. 3; zum Fruchtkorb (Kalathos) bei bacchischen Umzügen Horn 69 f., 73 (zum Apfel 67 f.); in A. 16 ist auf Matz, Sark. 2, Nr. 97, Taf. 122, 2 verwiesen. Vgl. späterhin zu Caravaggio A. W. G. Posèq, Gaz. Beaux-Arts 115, 1990 (1454) 113 ff.; ferner Rubens' Salzburger Satyrn.

teressant aber, daß Bacchus androgyn gezeigt ist (s. § 9), zur Gabe von fruchtreichem Frieden gehört das Weibliche.

§ 22 In die Zeit Jac. Bellinis (d. h. ca. 1433/35) gehört auch der ebenfalls symbolische, kleine Bacchus-Zug Filaretes (Ant. Averlino, gen. Filarete, etwa 1400–1469)⁶⁷⁾ auf der Tür zu St. Peter: über dem Richtenden auf der Kreuzigung Petri sind an der Architektur zwei Reliefs angebracht; das eine zeigt ein antikes Stieropfer (Gleichnis für die Tötung des Apostels?), die rechte einen Bacchus-Triumph (Gleichnis für das über den Tod triumphierende Aufstehen?): zwei Löwen ziehen den Prunkwagen, auf dem Bacchus, mit der Rechten grüßend(?) an einem blätterreichen Baume vorüberzieht, von bocksbeinigen und gehörnten, trompetenden Faunen⁶⁸⁾ geführt. Filarete hat also davon gewußt, daß der (hier über den Tod?) triumphierende Bacchus einst als der Quell ewigen Lebens angesehen und verehrt worden war.

§ 23 Hier besitzt die Bacchus-Adaption erneut (wie bei Giov. Bellini) Zeichencharakter (§ 16: A. 1, 3 a). Ähnlich der Bacchus-Kopf auf Lorenzo Ghibertis Ost- („Paradies“-)Tür des Florentiner Baptisteriums (1425/52): unter dem „Elias“⁶⁹⁾ und neben der linksunteren Ecke des Reliefs, das Noahs Trunkenheit zeigt, ragt aus der Rahmenleiste in sinnvoller Weise ein herrlicher, junger, bekränzter Bacchuskopf hervor, als solle der Geber des Rausches neben dem Bilde seiner Wirkung zur Gestalt werden, uralt und doch wieder neu.

§ 24 Mit Filaretes vereinigender Kontrastierung von Martyrium Petri und seinem seligen Leben, ausgesprochen im Symbol der dionysischen Triumphes, ließe sich vergleichen, daß Donatello zwischen 1461 und 1466 etwa⁷⁰⁾ über den Bildern von Christi Auferstehung und auch dem Martyrium des Hl. Laurentius (Florenz, S. Lorenzo) bacchische Szenen anbrachte. Da stehen Krüge, Putten betreiben dionysische Dinge, liegen genießend, tanzen, umarmen sich und richten gar eine Bacchus-Herme auf⁷¹⁾. Das ist nicht bloßer Dekor⁷²⁾, Donatello kannte viele antike Sarkophage mit diesem Kontrast schwelenden und vergehenden Lebens, er hat ihn noch oft gestaltet: er wußte dem Ganzen des Lebens aus Ja und Nein immer neue Form zu geben⁷³⁾, so z. B. auf dem Sockel der Judith

⁶⁷⁾ Zu den Daten P. Tilger, Die Architekturtheorie des Filarete (1963) 2 f. Diese Darstellung des Bacchus-Triumphs ist Gering anscheinend entgangen.

⁶⁸⁾ Diese treiben auch sonst auf der Tür (Rahmendekoration) ihr Unwesen, einer greift gar einmal brutal eine Nympe an.

⁶⁹⁾ J. Poeschke I 70 versieht diese Deutung mit einem Fragezeichen. R. Krautheimer, Lor. Ghiberti (³1982) macht, soweit ich sehe, keine Angaben zur Identität des Kopfs, den er auf Taf. 133 a abbildet.

⁷⁰⁾ J. Poeschke, Donatello 121, A. 257 zur Datierung; Donatello starb 1466. Abbildungen bei Poeschke I, Abb. 152 f.

⁷¹⁾ Das Vorbild war der Princeton-Sarkophag (150 n. Chr.) oder ein sehr ähnlicher, s. Schefold KH 41; bereits die Spätantike hatte aus den wilden Satyrn niedliche Putten werden lassen (Bober-Rubinstein 52 B, b; Matz, Telete 41, usw.).

⁷²⁾ P. Schubring, Donatello (1907) LIII oben; H. W. Janson, Donatello e il suo tempo (1968) 215, A. 7; Poeschke I 120 „Arabesken“, im Unterschied zu seinem „Donatello“ S. 122, A. 264.

⁷³⁾ Auf der Helmzier des Goliath-Kopfes (Bronze-David zu Florenz, Bargello; Poeschke I Taf. 109; Donatello S. 81 f.) ist eine bacchische Szene dargestellt (ca. 1430?). Vgl. auch das dem Donatel-

(zweite Hälfte der 50er Jahre: Poeschke, Donatello 79): alle drei Seiten zeigen bacchische Szenen: „Ist es nun Ironie Donatellos oder bloßer Zufall, daß die über das Kissen herabhängende Hand des Holofernes wie unabsichtlich auf den Bacchus deutet, der hier so freudig umtanzt wird, ihm aber verderblich war?“, fragt Poeschke (Donatello 79, vgl. 64) zu Recht, wenn man sich erinnert, wie bedacht Donatello dort, wo Christi getöteter Leib zur Erde herabgeholt wird, die Bacchus-Herme aufrichten läßt.

§ 25 Will man eine vorläufige Bilanz ziehen, müßte man etwa dies feststellen: alle bisher besprochenen Rezeptionen des antiken Bacchus haben dies gemein, daß sie – abgesehen von einer Art Wiederholung von Antikem durch Jac. Bellini – ihn stehen machen für etwas, sie sind also Allegorien (für fruchtbringenden Frieden bei Giovanni Bellini; für den „Triumph über den Tod“ oder Ähnliches bei Filarete und Donatello; für die Macht des Weinrausches bei Ghiberti); daß sie ferner (noch) nirgends Selbständigkeit oder den Rang einer Deutung dionysischen Wesens überhaupt gewonnen haben. Diese Adaptionen dienen. Das wird nun anders. „All’ antica“ wird in Norditalien zu Wert und Schlagwort, und dazu gehört auch das Bacchische; um nur wenig zu erwähnen: Kard. Riario führt 1473 in Rom einen Mysterienzug auf, in dem sich christliche Schaubilder mit antiken mischten (Orpheus, Perseus, Bacchus und Ariadne auf einem von Panther gezogenen Wagen); als Alfonso d’Este 1491 zu Ferrara Anna Sforza heiratete, war auch hier ein Festzug mit dionysischen Gestalten zu sehen⁷⁴). Auch die Dichtung um die Mitte des Jahrhunderts, befreit zum festlichen Schauen der Natur, war voller Antike, voller Pastorale, und da fehlte auch der Thiasos des Bacchus nicht. Im Jahre 1441 fand ein poetischer Wettstreit statt, der „Certame Coronario“; zu ihm steuerte Alberti einen „Tyrsis“ bei⁷⁵), und Lorenzo de’ Medici sein berühmtes „Quant’ è bella giovinezza“ (a. O. 122 ff.): „Donne e giovinetti amanti, / viva Bacco e viva Amore! / Ciascun suoni, balli e

lo zugeschriebene Tondo, das einen Faun mit dem Bacchus-Kinde im Genicke zeigt (Schubring, Donatello S. 153).

⁷⁴) J. Burckhardt, Kultur der Renaissance, Kröner-Ausg. (53, ¹⁰1976) 295 f.; Gesing 64. Für das Turnier-Fest Lorenzos de’ Medici vom J. 1475 entstanden die „Stanze“ Polizians (B. I, 111 f.: „Vien sopra un carro, d’ellera e di pampino / coverto Bacco, il qual duo tigri guidono“/, usw.), vgl. F. de Sanctis, Storia della letteratura italiana I (Milano BUR 1983) 439 f. Vgl. den nichts als höfisch-verspielt anmutenden Bacchus-Zug aus dem Anfang des 16. Jhs. zu Avignon (Hamdorf 110): links nimmt Theseus in einer Rüstung der Renaissance Abschied von Ariadne, in der Mitte zieht Bacchus auf einem Wagen einher. Ein besonders interessanter Bacchus-Zug findet sich auf einem anonymen Stich in London (A. Chastel, Die italienische Renaissance, in: Universum der Kunst 31, 1965, 15, Abb. 15): Der von Kentauren gezogene Wagen ist überwuchert von einem riesigen Rebstock, der vorn aus ihm hervorwuchert und das ganze Bild füllt. Bacchus, gehört, ist als Satyr dargestellt: er ist selber Naturwesen geworden, taucht ein in die Rebe, ja alles ist hier Rebe, Vegetabilisches geworden. – Ich weiß nicht, wann zum ersten Male das Motiv „Bacchus und Ariadne“ in der Renaissance gestaltet wurde; eine recht frühe Szene dieser Art findet sich auf Botticellis „Calunnia“ von 1495 (heute in den Uffizi) im Friesfeld des Pfeilers links (über dem David): links liegt unter Zweigen Ariadne, aufgedeckt von einem weiblichen Wesen, rechts eilt entzückt Bacchus wehenden Mantels heran, geführt von einem Panischen.

⁷⁵) Texte in: Poesia Italiana, Il Quattrocento (Garzanti 1978), S. 80 der „Tyrsis“; vgl. den Bacchus-Zug S. 165 (Wagen, von Tigern gezogen).

canti!“ (vgl. Buch II, Lied 3 in der in A. 75 genannten Ausgabe). Und so wird es verständlich, daß auch bildliche Darstellungen von Bacchus-Zügen und Bacchanalien gegen Ende des 15. Jahrhunderts so beliebt waren, bevor die Gestalt des Bacchus allein des Gemäldes oder Standbilds würdig wurde⁷⁶⁾.

§ 26 Auch Andrea Mantegnas „Bacchanal mit Silen“ oder „mit Weinflaß“ (in den frühen 1470er Jahren)⁷⁷⁾ war ein solcher Zug. Es sind dies keine schönen Gestalten (vgl. die linke Seite des Silen-Bacchanals), der Silen ist ein fader, fetter Alltagsmensch inmitten von Naturgeistern (zwei haben Bocksbeine, manche tragen Blätter statt Haaren): der Bacchus-Thiasos ist ins Laute, Gröhlende, Vulgäre (vgl. das Weib ganz links auf dem Silensbacchanal) gezogen. Wilde, verschwenderische Fülle (man watet im Wein, Martineau 280 re.) kennzeichnet die Szene⁷⁸⁾, dumpfer Vollzug der Begehung; keine Heiterkeit ist in den Gestalten zu erkennen, und der auch körperlich ganz unterschiedlich gestaltete Silen gehört nicht der Welt der Schrate an, er wirkt wie ein fremder, wie ein alltäglicher Schlemmer. Mit „torpid stupor of drunkards“ (Martineau 281 li.) ist nicht viel gewonnen, denn die Figuren sind einander, wie gesagt, nicht gleich: die sehnigen Faune sind nicht eigentlich vulgär; wilde Gesellen sind sie zwar, aber sie tun, was ihrer Artung gemäß ist; wohingegen der sog. Silen, der soch vielmehr ein Mensch ist, und die Menschen-Frau links darum so vulgär scheinen, weil sie Fettwänste sind, dumpfe Fettleiber und, aller Fauns- oder Silenscharakteristika bar, eigentlich an den gewöhnlichen Menschen gemessen werden sollten, nicht an den Naturgeistern. Dann aber wirken sie als verfressene Wüst- und Genüßlinge⁷⁹⁾: Umkehr der „Erhöhung“ von § 16, A. 2.

§ 27 Doch man lasse dies, denn Mantegna zeichnet nicht Bacchus – unser Thema – selber. Das tat zwischen 1490 und 1516 etwa Piero di Cosimo (1462–1521). Auf seinem in London aufbewahrten Gemälde⁸⁰⁾ des „Honigwunders“, zeigt er im Zentrum einen

⁷⁶⁾ Vielleicht zum ersten Male in der Statue des Antonio Federighi (wenn Schmarsows Zuschreibung zutrifft; Abbildung bei D. Gallo, Jacopo Sansovino, 1986, S. 7 f.; vgl. S. 42, A. 3).

⁷⁷⁾ J. Martineau in: Andrea Mantegna, Ausstellungskatalog London 1992, S. 281. – Daß der Sinn des Bildes „the triumph of Bacchus over the senses“ sei (R. Lightbrow, Mantegna, Phaidon-Verl. 1986, 490), wird nur der glauben, der dem Irrglauben anhängt, Kunst müsse auf Biegen oder Brechen eine Allegorie hergeben.

⁷⁸⁾ Den beträchtlichen Eindruck, den diese Kupferstiche machten, kann man an den Imitationen ablesen (Martineau 281 f.), nicht zuletzt an Dürers Nachgestaltung von 1494 (vgl. den Katalog der Ausstellung in Nürnberg 1971, S. 269). Von Mantegna ist auch der in der Manier F. Francias gemalte Trunkene Silen (in: Humanismus in Bologna, hrsg. von Faietti-Oberhuber, Nuova Alfa 1988, 299 f.).

⁷⁹⁾ Das Motiv der getragenen Silen oder Faun ist antiken Sarkophagen entnommen (Matz, Sark. 2, Nr. 84; Merkelbach 250; Bober-Rubinstein Nr. 83 II) und ist in der Renaissance oft gestaltet worden (Bober-Rubinstein S. 118; seit 1420), vgl. Vinc. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1556; ed. Koschatzky 1963, 220.

⁸⁰⁾ Vgl. Panofsky, *Renaissance 185 ff.* mit einer eindringlichen Charakteristik des Mannes. – Zur ganz unsicheren Datierung s. M. Bacci, Piero di Cosimo (1966) 82 (Ende des 15. bis Anf. des 16. Jh.), in der „*Classici dell'arte*“-Ausgabe (1976) Kat., Nr. 35 dachte sie an 1505/7. Satyrn und die Bienen: auf einer Lekythos im Berlin-Charlottenburger Museum (etwa 460 v. Chr.) schaut einer erwartungsvoll in einen hohlen Ast.

alten, knorrigen und hohlen Baum. Der teils bocks-, teils menschenfüßige Thiasos, mit Sack und Pack draußen weit vor der Stadt unterwegs, stößt auf ihn, der köstlichen Honig enthält, wenn nur die Bienen nicht wären. Doch wüstes Gelärm vertreibt sie, und so erreicht man den köstlichen Honig (etwas anders Ovid, fast. 3, 737 ff.)⁸¹). Offenbar lehrte diesen Kunstgriff der rechts vorn mit seiner Ariadne selbstbewußt-keck lächelnde Bacchus. Piero stellt sich hier wie auch auf anderen Gemälden vor, wie der Mensch die „Zivilisation“ lernte (Panofsky verweist 186 oben auf Lucrez und Vitruv), d. h.: aus dem Wunder des Dionysos (oben § 9 und A. 18) wird eine Art rationalisierender Ursachenerklärung, diese aber bleibt – alle Protoi Heuretai sind in mythische Urzeiten versetzt – wegen des Bacchus in einer sagenhaften Ur-Welt: ein reizvolles Widerspiel. Leicht und fröhlich geht hier alles vor sich im Kraftbereich des Gottes, und der amüsiert sich⁸²): so leicht leben die seligen Götter. Auf ihn selber gesehen, darf man dies sagen: er ist zwar eines ausführlichen Gemäldes gewürdigt und wird in eigener Macht gezeigt, wird auch nicht nur allegorisch als für etwas anderes stehend benutzt, jedoch die gewisse Spannung, die hier herrscht zwischen dem Honiggeschenk und dem spitzbübischen Lächeln eines sich selber genießenden Jünglings (fast: Jüngelchens), sie ist aus ihm heraus nach außen gelegt: er ist auf das wundersame Finden, auf das Tun und Treiben um ihn, das mit seinem Grinsen⁸³) kontrastiert, angewiesen; er allein bliebe banal. Also etwas von der antiken Kontrastfülle des Bacchus ist hier empfunden; aber wie das Rationalisieren des Wunders – bei den Alten floß der Honig von selbst hervor, bei Ovid folgt dem Gotte gegen jede Gewohnheit ein Bienenschwarm – das Bild dem Alltag annähert, so weckt das banale Jüngelchen weder Furcht vor göttlicher Macht noch Ehrerbietung vor der Herrlichkeit des Göttlichen.

§ 28 Piero erweckte die Empfindung des Kontrasts also dadurch, daß er Bildteile einander entgegensetzte; er verlegte den Kontrast, wie schon gesagt, aus Bacchus selbst hinaus, d. h. „nach außen“; anders Michelangelo. Er verlegte den Kontrast in die Skulptur selbst⁸⁴). Ein starker schwerer Leib ist zu sehen, ganz jung, aber nicht gestählt; er steht

⁸¹) Man sollte Ovid und Piero di Cosimo nicht gleichsetzen („genau so, wie“; Panofsky 187), denn bei Ovid lehrt der Gott die Bienen, dem Menschen zu folgen; bei Piero werden sie gezwungen, vor dem Menschen fliehend die Waben zu verlassen.

⁸²) Ganz anders die Stimmung auf dem Gemälde in London (Nat. Gall.), wo Piero (1498) in der stummen Verzweiflung eines großen Hundes, der den Tod seiner Herrin betrauert, der Procris, sein bestes gab: der zarte Kummer des Satyrn ist unübertrefflich (die Geschichte aus Ov. met. 7, 661 ff.).

⁸³) „Breit grinsend“ nennt ihn Panofsky 187 („broadly grinning“, engl. Fassung 1969, 181); das Alltägliche in und um den Gott spricht Panofsky 187 unt. aufs deutlichste aus. Zum leichten, lachenden Tun des Gottes dagegen Eur. Ba. 66, 194, 614 ff., 1021.

⁸⁴) Wahrscheinlich war er vom Kard. Riario oder Jac. Galli beauftragt worden (Ch. de Tolnay, Michelangelo I: The Youth of M., 1969, 145 oben; M. Bacci in: *Antichità Viva* 24, 1985, Nr. 1/3, S. 131 ff.; M. Hirst: *Burl. Mag.* 132 (1943) 1981, 5). Die beste, weil sowohl Bacchus als auch den Satyrknaben sichtbar machende, Abbildung in: Michelangelo, hrsg. von R. Salvini und E. Segri (Mailand 1976), Ebeling-Verl., Luxemburg 1977, S. 19. – Die Frage, von welcher Seite her Michelangelo die Figur betrachtet wissen wollte, wird oft gestellt (vgl. L. O. Larsson, „Von allen Seiten gleich schön“, Stockholm 1974, 72); ich nehme an, daß weder das Gesicht noch der Panisk außerhalb des Blickfeldes bleiben, die Figur also von rechts vorn betrachtet werden

nicht fest und sicher da; der Unterleib ist vorgewölbt, so, als mache der Rausch ihn schwanken, und doch scheint er im Begriffe weiterzugehen. Auch das Haupt hält Bacchus nicht konzentriert und fest. Und nun sein Antlitz: der kleine Faun ist verschmitzt-lustig, Bacchus dagegen öffnet zwar den leicht lächelnden Mund (er hängt geradezu ein wenig, er läßt ihn gehen wie das Rückgrat), aber die Augen fixieren etwas (nicht die Weinschale)⁸⁵; sie scheinen zu stechen, die Brauen sind zusammengezogen, und man weiß nicht, wozu dieses Gesicht, diese unstete Kraft im nächsten Augenblick fähig sein wird. Was meinte A. Condivi⁸⁶, als er schrieb, der Bacchus entspräche den Vorstellungen der antiken Schriftsteller – wohlgemerkt: der Schriftsteller (scrittori), nicht der Bildhauer? Hatte er hier etwas von dem verspürt, was oben sich als das Vermächtnis der Antike (§ 15) erwiesen hatte: die Konstrastfülle des antiken Dionysos? Salvini erblickte in Michelangelos Bacchus zu Recht eine „Gespanntheit“ (S. 32); doch von „schmerzlich leidenschaftlicher Unruhe“ (ebd.) würde ich nicht sprechen, schon gar nicht von Zwispalt zwischen Moral und Trieb (ebd.) oder was dergleichen mehr ist⁸⁷; der trunkene, schwanke, teils etwas Fixierende, teils sich gehen Lassende, Unbestimmte, kontrastreich Unausrechenbare – er entspricht in der Tat dem Bilde der „alten Autoren“, sehr anders als Piero di Cosimo und wer sonst bis hin zu dieser unerhörten, vollendet-unerklärlichen Gestalt den Bacchus dargestellt hat. Und noch mehr: im Unterschied zu all denen, die *einzelnes* Tun des Bacchus darstellten (Wagenfahrt, Honiggeschenk usw.), stellte Michelangelo etwas vom *Wesen* des Bacchus, des Rausches, der immer rauschbereiten Jugend zur Schau, auch dies damals unerhört.

sollte, also etwa von der Stelle aus, auf die der spitze Zacken der Bodenplatte zeigt (wenn man übrigens bei Larsson S. 72 f. liest, Michelangelo sei von Plinius n.h. 34, 69 einerseits, andererseits in der weichen Oberflächenbehandlung von der Absicht angeregt worden, es Praxiteles gleich zu tun, glaubt man bei soviel Subalternität kaum seinen Augen; aber dergleichen Verwirrungen scheinen nicht zu selten).

⁸⁵) Die Rechte mit dem Trinkgefäß war zeitweilig abgeschlagen, besteht jedoch aus demselben Marmor wie der Leib und gehörte darum zu ihm von Anfang an (Tolnay 142). G.P. Pannini (1691–1765) auf seiner „Galerie de vues de la Rome moderne“ (1759) links unten der Bacchus mit Pokal. Seltsam ist, daß Bacchus die Weinschale anhebt, ohne sie anzuschauen, gleichsam grüßend oder so, „als preise er die berauschende Kraft des Weines, die er bereits an sich selber verspürt“ (C. Echinger-Maurach 344).

⁸⁶) Bei Tolnay S. 143, Salvini S. 32. Zur Bewertung Condivis im Unterschiede zu Vasari s. C. Echinger-Maurach, Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal (Olms 1991), 7 ff. – Auch Tolnay 144 verweist auf die „ambiguous form of the body“ (zit. C. Daremberg – W. Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines; 1, 1877, 630).

⁸⁷) Tolnay 143 f. versteigt sich zu Formulierungen wie „incarnation of cosmic process“, verführt von Boccaccios (Genealogia Deorum, 1564) Einfällen: Semele, schwanger von Zeus, stehe für den Frühling. Daß ferner das Wildkatzenfell (oft Löwenfell genannt, andere sprechen von einem Tigerfell; vgl. Tolnay 143; K. Lanckoronska, Antike Elemente im Bacchus Michelangelos; Dąwna Sztuka 1, 1938, 183 ff.) den Tod bedeute (E. Wind 185 z.B.), halte ich ebenfalls für eine Überfrachtung; Fell, Rebe, Panisk – noch meinte Michelangelo, der Attribute zu bedürfen (von der Notwendigkeit der Stützung einmal abgesehen). – Poussin, „Bacchus und Erigone“ (1593/4) wird diese Bacchus-Figur zitieren, aber bei aller Versonnenheit gerade und aufrecht stellen.

§ 29 Unerhört und einsam war dieser Bacchus und blieb es noch lange. Antonio Federighi⁸⁸⁾ hatte ca. 1465/70 ebenfalls eine Bacchus-Statue gestaltet: ein zu kleiner Körper für das große Haupt; mit seltsam gekräuseltem Mund blickt es die Traube in der erhobenen Linken prüfend und erstaunt an, ohne Heiterkeit. Baccio Bandinelli (1485–1560) meißelte nach Michelangelo einen Bacco (Florenz, Bargello); er schreitet aus, hält in der Rechten ein Widderfell, in der Linken wird eine Traube gewesen sein, die er lächelnd betrachtet – spannungslos wie auch der Bacchus im Pallazzo Pitti: steif dastehend, in der erhobenen Linken die Traube, unter welcher der Blick ins Weite geht; Giambologna (Giov. Bologna?) läßt den seinen (Florenz, Borgo S. Jacopo) kräftig ausschreiten, die Linke hält gesenkt die Traube, die Rechte hebt eine schräg offen gehaltene Schale, der Blick geht lächelnd zur Erde. Und auch Jacopo Sansovino (1486–1570) hat 1510 einen Bacchus gestaltet: ein wenig unstet schreitet er aus (ein Panisk kauert dagegen ruhend zu seinen Füßen); die gesenkte Rechte hält die Traube, die Linke hebt eine Schale empor, zu der das Antlitz selig aufschaut⁸⁹⁾ – eine eindeutige Figur, ganz dem begeisterten Aufschauen zur rauschspendenden Schale (wenn man böswillig urteilen will: zu ihrem bedeutungslosen Boden) hingegeben; ein jugendlicher Weingott, bar der „Gespanntheit“ Michelangelos: man machte einen Weingott, so gut man konnte; zu ihm, zu diesem Typus⁹⁰⁾ gehörte die Traube in der Hand, Lebenslust und Rausch – aber das Zwiespältige hieran zu zeigen, von dem die Antike sehr wohl gewußt hatte⁹¹⁾, das vermochte nur der ungemeine Michelangelo. Hierin übertraf er die Antike, denn sie hatte ihren Bacchus so nur im Drama darzustellen vermocht.

⁸⁸⁾ Falls die Zuschreibung A. Schmarsows (Antonio Federighi de' Tolomei; Repert. f. Kunstwiss. 1889, 277 ff.) zutrifft; heute in Siena (Monte di Paschi).

⁸⁹⁾ D. Gallo, Jac. Sansovino, Mus. Naz. del Bargello Heft 7, 1986, 12 f.; die Nachbildungen sind S. 53 gesammelt. Vgl. Poeschke II Abb. 136, er nennt ihn „unbeschwert extrovertiert“.

⁹⁰⁾ Ein solcher Typus war auch der Besuch des Dionysos-Bacchus bei Ikarios: vgl. die schwarzfigurige Amphore des „Affecter“ im Brit. Mus. aus Vulci, 540/20; ein antikes Votivrelief (1./2. Jh. v. Chr., aus dem Piräus, heute im Louvre [Ma 1606]); zum Relief im athenischen Dionysos-Theater, das ebenfalls diesen Besuch zeigt, s. oben A. 33 und E. R. Fiechter, Das Dionysostheater in Athen 2, 1936, 36 ff.) zeigt einen jugendlichen Gott, wie er, trunken und gestützt von einem Satyrn, zum Dramendichter, *seinem* Dichter (s. oben A. 23, 50), Ikarios kommt. Dasselbe Thema findet sich auf einem römischen Relief (ca. 100 v. Chr., Kopie; Bober-Rubinstein Nr. 90), nur ist hier der trunkene Bacchus bärtig und alt (wie auf der Pisaner Marmurvase, Bober-Rubinstein Nr. 91). Falconetto (1468–1535) verwandelte den Dichter in eine Braut auf dem **lectus genialis** mit phallischem Priap (Bober-Rubinstein S. 123 li. ob., mit Lit.), Ähnliches fand sich später als Zeichnung oder Stich noch oft. War der Besuch des Gottes beim Dichter seinerzeit ein Symbol für den Schaffensrausch, den Enthusiasmus (ihm widmete Plato den Dialog „Ion“) gewesen (vgl. Horaz, ep. 1, 19 Anf.), so wurde daraus später eine reichlich alberne Szene – vom Wesen des Gottes war **hier** nichts mehr zu spüren; beim Besuch des Dichters ging es wenigstens um **eine** Seite dieses Wesens, aber eben nur um die eine. – Hier wird eine Szene aus dem, was oben (§ 33 Ende) die Bacchus-„Biographie“ genannt worden war, ins Alltäglich-Intime verwandelt. Das tat auch Tullio Lombardo ca. 1510, als er ein Büstenpaar von Bacchus und Ariadne so schuf, daß sie dem Gott etwas ins linke Ohr flüsterte (Wien; s. Poeschke II Abb. 132 und S. 138: Antike und zeitgenössisches Interesse am Intimen verbinden sich).

⁹¹⁾ Vgl. oben § 8, 15 ff.; A. 6, 18 und 27.

§ 30 Bacchus, Trauben haltend – ein vielfach gestalteter Typus; ein oft gestalteter Typus ist auch seit alters das Finden der Ariadne auf Naxos: „Das gemeinsame Glück von Dionysos und Ariadne ist das Hauptthema der spätclassischen Liebesbilder“ (Scheffold, KH, 265). Zum ersten Male ist für uns das Finden wohl auf einem Tübinger Glockenkrater gezeigt (Scheffold, a. O. Abb. 380; etwa 435 v. Chr.): staunend steht der Gott vor der eben erwachenden Frau. Von da an bleibt dies ein beliebtes Thema, vgl. das Paneel aus dem Großen Oecus des Vettier-Hauses (Pompeji 62/68; Andreae, Röm. Kunst Tafel 61), das Wandbild in Neapel mit Pan und Silen⁹²) oder den Baltimore-Sarkophag (ca. 200 n. Chr.)⁹³). Dies Thema war auch in der Renaissance interessant und später bis hin zu Seb. Ricci im 18. (dazu unten § 510 f.) und Delacroix im 19. Jh. (s. § 54). Doch als Tizian den alten Stoff aufgriff, schuf auch dieser Ungemeine Unerhörtes.

§ 31 Alfonso I d'Este bestellte für sein Camerino d'Alabastro, den Verbindungskorridor zwischen Burg und Palast⁹⁴), Gemälde aus dem Umkreis der Aeneis und des Bacchus; 1520 (Fehl 67) stellte Tizian das seine fertig: Bacchus erblickt Ariadne. Von rechts tobt der Thiasos heran, braune Kerle und hellhäutige Mädchen, lärmend, ein Kuhbein schwingend, den trunken-schlafenden Silen auf seinem Esel begleitend; Schlangen umwinden einen Satyr in lästiger, aber nicht schädlicher Weise, und ein Panisk zieht den Kuhkopf, stolz erhobenen Hauptes ob seines lustig-grausigen Spielzeugs („terrifying“, Fehl 69), hinter sich drein. Vorn zieht Bacchus im Leopardwagen einher; besser: zog, denn eben gerade verhalten die Zugtiere vor der zur See hinab eilig dahinschreitenden Ariadne; da springt der Bacchus-Knabe mit einem mächtigen, eleganten Satz gegen die Zugrichtung aus dem Wagen; er schwebt noch in der Luft, doch schon senken sich seine Augen hingerissen tief in die der Frau, die enteilend sich abwenden möchte, und dabei doch hinüberschaut, auch wenn sie den rechten Arm erschrocken zwischen sich und den Gott hebt⁹⁵) (der Thiasos bemerkt nichts von all dem). Hier treffen die einzigen wirklich leuchtenden Farben des Bildes zusammen, hier treffen sich die füreinander Bestimmten.

⁹²) Aus Pompeji, ca. 65 n. Chr.; Scheffold a. O. Abb. 387; ferner L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis [1929] 1971, 307 ff.; O. Brendel, Etruscan Art, 1978, 426 f.

⁹³) W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868), Nr. 1233 ff.; F. Matz, Sark., 4, 3; 386 ff. (Nr. 212, Taf. 225); Scheffold, KH Abb. 380 ff.; leider fehlt dem Bacchus der Kopf – war der auch nur frivol wie das Gesicht des Satyrn? Ferner der Sarkophag bei Bober-Rubinstein Nr. 80. Besonders schön, wie Bacchus die selig-vertrauend zu ihm aufschauende Ariadne in der „Villa Imperiale“ zu Pompeji in die Lüfte entführt (Simon, Augustus 136 und Taf. 9). Eher selten scheint das Motiv, daß Dionysos die fliehende Ariadne verfolgt (z. B. Skyphos des Lewis-Malers, 490 v. Chr. etwa; N. Y., Metrop. Mus.). Wie Theseus die Ariadne verläßt, ist naturgemäß seltener dargestellt, z. B. vom Brygos-Maler (ca. 480 v. Chr.; Scheffold, Urkönige 258 f.); auf dem New Yorker Sarkophag der Jahre um 130/150 n. Chr. (LIMC 3, I; 1058, Nr. 69) über der rechten Guirlande (Theseus enteilt von der schlafenden Kretin). Die schlafende Ariadne des Vatikans (Bober-Rubinstein 113 f.) war seit 1512 bekannt und ist oft kopiert, oft verwandelt worden (Bober-Rubinstein 114 f.; U. Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jhs., Berlin 1978, 175 f.).

⁹⁴) Ph. Fehl, Stud. in The Hist. of Art 6, 1974, 64 ff.; jetzt in: Ph. P. Fehl, Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting, Wien 1992, 46 ff.

⁹⁵) Dieselbe Geste des abwehrenden Erschreckens vor dem Haupte des Täufers und doch scheu Hinblickens bei der schönen Dienerin rechts außen auf Filippo Lippi „Salome“ (Prato, Dom-

Man hat dies Bild zuweilen zerpfückt, zerlegt in das, was aus Catull, was aus Ovid stammt oder sonst woher⁹⁶⁾, hat einzelne Teile mit scheinbar tiefstem Sinn be- und überladen⁹⁷⁾ – ist es denn nicht *in sich* sinnvoll? Inmitten des dahinrasenden, dumpf-dunklen, ganz auf die Körper und Sinne konzentrierten Thiasos das seelisch-edle Geschehen: Bacchus springt äußerlich jäh hingerissen, aber das Antlitz voller innerer Ergriffenheit; Ariadne – sie erschrickt, ihr Körper will sich abwenden, aber das Auge begegnet klar und groß dem Blick des Gottes, dem sie bestimmt ist (über ihr der Sternenkrantz). Der Thiasos merkt nichts davon: die tiefen seelischen Geschehnisse geschehen unbemerkt vor der Welt. Wie dem auch sei – nie zuvor, nie danach entstand ein solches Bild von der Begegnung Ariadnes mit dem Gott. Ein Bild voller Spannung⁹⁸⁾ zwischen den beiden und der Umgebung, zwischen Leib und Seele, Grob und Zart, zwischen den beiden sich Findenden zumal: Jachheit und das Zueinander, das den Knaben zum Manne werden läßt. Nur den ganz Großen, Ungemeinen gelingt diese Spannung; nur ihnen gelingt es, die Kontrastfülle dieses Gottes zu spüren. Denn auch den Alten war Dionysos jach und zart zugleich, aber hat je einer der Alten gerade diese Gespanntheit zwischen dem kindlich-jähnen Losspringen und der nur ganz Reifen und nur zuweilen geschenkten Liebes-Ergriffenheit (und nicht „Liebeswut“) gestaltet?

§ 32 Einsam bleibt auch der Bacchus Tizians unter den Gemälden der Umzeit, wie der Michelangelos unter den Skulpturen. Man sehe das nichtssagende, etwas weiblich wirkende Jünglingsgesicht, das da unbestimmt in unbestimmte Richtung lächelt, auf Rosso Fiorentinos⁹⁹⁾ ca. 1530 fast ohne Szenerie in prachtvollem Inkarnatskontrast gemalten

Chor, rechts; 1452/65); vgl. die Chloris auf Botticellis „Primavera“ und schon das „zurückprallende“ Mädchen auf dem Initiationsgemälde der Villa dei Misteri zu Pompeji (ca. 60 v. Chr.), s. Andreae, Röm. Kunst Taf. 28 ganz rechts, Text S. 90 ob.). Ariadnes Geste ist oft gedeutet und mißdeutet worden, da stets versäumt wurde, nach Parallelen zu suchen.

⁹⁶⁾ W. J. Hofmann, Wien, Jb. f. Kunstgesch. 39, 1986, 90 ff. mit mancherlei unzutreffenden Vokabeln („göttliche Liebeswut“ – und doch ist Bacchus trotz des Sprunges hingerissen, staunt, versenkt sich in Ariadnes Augen, ohne jegliche „Wut“; „ratlos aufgerissene Miene“ – was mag das wohl sein?); P. Holberton, Burl. Mag. 128, 1998; Mai 1986, 1; 347 f. – Vgl. A. 84 Ende.

⁹⁷⁾ Der von den Schlangen Belästigte ist nach Hofmann „taumelndes Bild des Gottlosen“ (S. 95); es gehe um Überwindung von Luxuria und Lascivia bei ihm, wobei dann noch – wen wundert’s – Laokoon herhalten muß (S. 102). Der blühendste Unsinn, der mir hier begegnete, ist die Erklärung von Bacchus’ jähem Sprung in: „Zwanzig große Gemälde“, Veröff. der Londoner National Gallery (1992 zu Nr. 8): Bacchus befürchte, Ariadne könnte einen Schrecken vor den Panthern bekommen, darum seine Eile!

⁹⁸⁾ Das Gewöhnliche ist die Einsichtigkeit wie die Figur des Sansovino (§ 32) oder wie des Giov. della Robbia Bacchus-Büste (Florenz, Mus. Bardini): fröhlicher Weingott, nichts weiter (vgl. den Katalog von Lusanna-Faedo Bd. 2, 283; Text von Sarti; G. Gentilini, La civiltà del cotto, 1980, 96: Ende 15. Jh.).

⁹⁹⁾ Gian Battista di Jacopo, gen. Rosso Fiorentino (1494–1550). Vgl. S. Benguin, Burl. Mag. 131, 1989, 2; 832 ff.; Abhängigkeiten von Sansovino und Michelangelo werden S. 836 geltend gemacht. Das Bild ist beherrscht von den großen Gestalten der beiden Götter, Bacchus etwas erhöht sitzend, in der erhobenen Hand die Schale, nackt, lässig – das rechte Bein angezogen. Das Gemälde zeigt das Paar, weist es vor, ohne dem Beieinander eine seelische Nuance abzugewinnen, bis vielleicht auf den Ausdruck eines Besitzerstolzes im Gesicht des sehr männlich-selbstbewußten Gottes. – Statuarisch nichtssagend auch der Bacchus mit Venus auf B. Sprangers Ge-

Bacchus und Venus“ – ein Vorwand für die Darstellung schöner Leiber (s. § 16 A. 1)¹⁰⁰). Oder Tintoretto, fürs Atrio Quadrato des Dogenpalastes zu Venedig gemalte Hochzeit mit Ariadne¹⁰¹): Ariadne sitzt links auf einem Vorsprung felsigen Steilufers, ein purpurnes Tuch ist unter sie gebreitet, ein gedämpft blaues bedeckt Schoß und Schenkel, ein köstliches Golddiadem hält das goldblonde Haar. Ruhevoll ist sie so hingelagert und reicht die Linke zu Bacchus hinab, der von rechts unten heransteigt, Haupt und Lenden laubbekrönt. In der Linken hält der muskulöse Jüngling eine Traube. Er scheint jünger als die huldvoll lächelnde Ariadne, die ihm die Linke gewährt, damit er ihr einen Goldring

mälde (Hannover) von 1597 (Hamdorf S. 119): allenfalls Illustration von „Sine Baccho friget Venus“ (auch hier beherrschen die beiden Götter die Szene). Gewiß, zweit- oder dritrangig ist das seltsame Fresco des Bologners Prospero Fontana in der Villa Giulia (kurz vor 1540), aber doch originell. Bacchus nicht draußen, sondern an einem runden Tische im Kreise der Seinen ein Gelage feiernd (Gli Affreschi di Paolo III a Castel Sant' Angelo, I Rom 1981, Text S. 33, Abb. 44): burleske Erhöhung päpstlicher Festesfreuden (§ 16; A. 2).

¹⁰⁰) Solcher „Vorwände“, d. h. solcher Gestaltungen, bei denen das Dionysische nur Anlaß ist für die Darstellung schöner nackter Figuren, gab es viele: der Bacchus Dom. Poggini (1554 aus dem Besitz Cosimo I. de' Medici) ist ein solcher: klassisch ausschreitend hält er links die Traube, rechts die Schale. Oder der auf einen rebenumwachsenen Stamm gelehnte Bacchus Fr. Duquesnoys (1629), der sinnend nach links unten zu den Trauben blickt – ein schönes Bild ohne anderen „Sinn“ als nur schön zu sein (zu seinem „Juppiter mit Bacchuskind“, ca. 1620, vgl. U. Schlegel, Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jhs., Berlin 1978, 167 f. m. Abb. 7, 88–91), so schön wie noch L. Garniers junger, ebenfalls auf einen Stamm gestützter Bacchus (Ende 17. Jh., Kontrapost mit starker Rechtsausladung). – Die Triumphzüge sind um nichts interessanter, immerhin hat die kniende Ariadne auf dem Bacchuswagen Cima da Coneglianos (ca. 1500; P. Humfrey, Cima da Conegliano, 1983, 55 f.; Abb. 136 f.), die da zu flehen scheint, wenigstens als Motiv Seltenheitswert. Balduccis(?) Bacchuszug (Mitte 16. Jh.) mit gestütztem, dicklich-dümmlichem Gott (Bober-Rubinstein Nr. 82a) ist nicht besser: Bild etwas gröblicher Lebens- und Trunkelust. – Am Rande erwähnt sei, daß um 1500 das Thema „Satyrfamilie“ interessant wird: Dürer hat eine solche 1505 gezeichnet, vgl. auch die „Entscheidung des Herkules“ (Ausst.-Kat. des German. Nat.-Mus. Nürnberg 1971, Nr. 517), auch Albr. Altdorfer (H. Tietze, A. Altdorfer, Insel-Verl. 1923, 53). Ein sehr sinnlich-erotischer Nachklang ist H. Makarts „Bacchantengruppe“ von 1880 (Ausst.-Kat. Baden-Baden 1972, 141: „erotische Attraktion“). Eine Spielart ist die Kombination von Satyr und Kentauro zu einer Familie. Ein antikes Beispiel: der Silberkantharos aus Pompeji, Casa dell'Argentaria (Simon, Augustus, 144 f.). Der Erfinder war Zeuxis (RE Suppl. 15, 1482, 54 ff.; A. Rumpf, Handb. d. Arch. 4, 1; 126). Im Jahre 1495 malte Sandro Botticelli seine „Columnia“ (heute in den Uffizi). Unter dem Thron des Midas findet sich eine Kentaurenfamilie, gemalt nach der Maßgabe Lukians. Ein jüngerer Beispiel wäre Tiepolos Federzeichnung mit Satyr und Kentaurin mit Kind (N. Y., Metropol. Mus.).

¹⁰¹) R. Palluchini – P. Rossi, Tintoretto (1982) Bd. 1, 209; Bd. 2, Abb. 483. – Das Thema des Trunkenen Silen fand rasch Einzug ins Kunsthandwerk: ein Teller im Pariser Petit Palais, ca. 1530 für den Herzog von Urbino gefertigt, zeigt es: der Silen auf dem Esel, dahinter ein Löwe, Reben darüber – so verflacht das große Thema des Dionysischen zum heiteren Ornament. Aber das war es auch schon im Hellenismus (vgl. den Silen im Louvre, Ma 291: glatzköpfig, bekrönt, Traube in der Rechten, in der gesenkten Linken einen Pokal, ist er nichts als ein Scherz) und bleibt es bis ins 19. Jh., vgl. z. B. die besonders liebenswerte Antiken-Landschaft des P. Patel d. Ä.; auf dem Sockel der Tempelruine ist ganz unantik eine bacchische Szene angebracht: ein Satyr schleppt ein tönernes Weingefäß heran, dahinter kommen drei musizierende Putten im Gänsemarsch herangetanzt.

über den Finger streife, den er zart zwischen Daumen und Zeigefinger der Rechten hält. Sein an der Stirn verschattetes Antlitz zeigt hohen, zarten Ernst, wie er da auf die Hand der herrlichen Frau blickt. Über beiden schwebt, horizontal in der Luft liegend, den Rücken zu Bacchus und zum Betrachter gewendet, Venus; nackt ist sie (nur ein zartester Schleier umspielt die Mitte des weich-fülligen Leibes der Kallipygen, und verschwimmt dann, dahingeweht, im abendlich gedämpften Blau des Himmels) und beugt sich in schöner Windung des Leibes zur Hand Ariadnes herab, legt die Linke unter die der Frau, die Rechte hält ihr den Sternenkranz übers Haupt. Hinter diesen großen, das Bild zur Gänze füllenden Gestalten liegt ruhig die See; rechts scheint ein Segelschiff hinauszuziehen, es ist das des Theseus, links erkennt man bewaldete Küste, sie ist nur eben angedeutet.

Wenn man die vielen allegorischen Deutungen einmal außer acht läßt, denen dies Bild unterworfen wurde (vgl. K. M. Swoboda, Tintoretto, 1982, 60; Pallucchini – Rossi, Tintoretto, B. 1, 1982, Kat. 374), so darf man frei die schöne Erfindung bewundern: Bacchus ist ein Jüngling, kraftvoll und doch bescheiden tritt er voller Verehrung von unten heran; Ariadne, die ältere, reifere, gewährt huldvoll ihre Hand. Ein im Unterschied zu seines Meisters Bacchusgemälde ganz ruhiges, ganz zartes Bild, bereitet es zwar die Wendung des großen Themas ins Intim-Idyllische vor, hat jedoch noch nichts pastoral Kleinliches oder Schwächliches. Noch ist die Göttlichkeit des Geschehens in den kraftvollen Bewegungen zu spüren, und dennoch deutet sich bereits im Sujet (Ringaufsteckung, vgl. Seb. Ricci § 51) und in des Gottes Antlitz sowohl die Wendung zum Intimen als auch die zur Verinnerlichung späterer Zeiten an.

§ 33 Ziehen wir, dem System von § 16 entsprechend, eine Zwischenbilanz. – Die Bacchus-Rezeption der Renaissance beginnt natürlicherweise (§ 16, A 1) mit dem, was man Nachzeichnungen nennen kann; zunächst solchen des frei sich bewegenden nackten Körpers (§ 19), dann des Motivs des daseinserhöhenden Triumphes (§ 20), und dies nicht ohne zeitgenössische Einsprengsel, wohl um des (zeitbedingten) Natürlichkeitsempfindens willen, das lieber Pferde als Kentauren oder Tiger vor dem Wagen sah (statt der Panther zuerst bei Verg. buc. 5, 29; Aen. 6, 806). Bei Mantegna (§ 26) wird dann bereits ein Unbehagen oder Spott bei derlei Szenarien deutlich. – Die festfrohe Zeit im Italien der Dezennien um 1500 ergötzt sich in verstärktem Maße am Triumphzug des Bacchus (vgl. – nach Maßgabe von § 16, A 3 – den § 25) und an seinen besonderen Gaben, den materiellen (A 3) der Früchte, des Honigs und des Weins (s. auch A. 98) und den herzerfreuenden wie denen der Liebe (§ 30, 32; A. 99) und der schönen, freien Natur (s. A. 33). Die eher uneigentliche Rezeption (§ 16, B) kündigt sich im symbolischen Gebrauch (§ 16, B 3; s. auch A. 64) des Bacchus-Themas an (§ 22, 24), aber auch in dem bloß eine Landschaft belebenden Figurenschmuck (A. 100). Eine Wendung des Bacchus-Themas ins Intim-Alltägliche deutet sich bei Tintoretto (§ 32), ferner auch bei Tullio Lombardo (A. 90) an, vgl. auch das hübsche Porträt bei Giovanni della Robbia (A. 98); aber die Ambivalenz und innere Widersprüchlichkeit des alten Gottes und seiner zwiegesichtigen Gabe der Berausung in Trunk und Liebe, sie vermochten in dieser Zeit nur die beiden ganz Großen, die darum zu Recht als „ungemein“ Bezeichneten zu gestalten, Michelangelo und Tizian.

V

§ 34 Die großen Antiken-Schaubilder hatten wir bereits kennengelernt: das „Bacchus und Venus“-Thema hatten Rosso Fiorentino (§ 32) und B. Spranger (A. 99) gestaltet, die Hochzeit Tintoretto (A. 101, s. § 32), der Bacchuszug war weiterhin ein großartig-heiterer Gegenstand (A. 100), dem auch große Gemälde gewidmet wurden, z. B. malte Annibale Carracci ca. 1590/1600 einen solchen für die Galleria Farnese zu Rom¹⁰²): ein wohlgeordnetes Getümmel um einen von Ariadnes Silberwagen abgewandt auf dem goldenen Triumphwagen sitzenden, nackten Bacchus, der unbeteiligten, vielleicht versonnenen, jedenfalls recht ausdruckslosen Gesichtes zum Betrachter blickt, die Traube in der erhobenen Linken – hell und herrlich gemalter Prunk ohne Durchdringung der Bacchus-Gestalt; man freut sich an einer ganz ins Äußerliche gekehrten Bewegungsfülle.

§ 35 Die Gabe des Weins malte ca. 1560 Paolo Veronese als Fresko für die Villa Barbaro zu Venedig in der „Stanza di Bacco“¹⁰³): Bacchus, Trauben auspressend, zwischen zwei Bauern, die den Saft auffangen; eine Muse spielt Violine, und drunten stützt ein Somnus schwer das Haupt auf seine Hand. Bacchus ist hier der Geber des Weines, der Geber aber auch des Sanges und des Schlafs: Rausch, Sang (vgl. oben § 12) und Schlaf – Verones umgreift viel, er zieht mehrere Gaben des gabenreichen Gottes ins Bild und gestaltet so, wenn schon kein spannungsreiches, so doch vielfältiges, überaus würdiges Komposit-Schaubild des Bacchus als der Gottheit des Rausches, der Vergessen gibt und zuweilen musische Begeisterung.

§ 36 Die Bacchus-„Porträts“ ergaben dem gegenüber keine bedeutsamen, wohl aber nicht minder variable Möglichkeiten¹⁰⁴), z. B. bei Caravaggio. In den Jahren 1593/5 malt er dreimal einen attraktiven Knaben mit vegetativen, dionysischen Attributen¹⁰⁵): Reben

¹⁰²) Cooney-Malafarina in „Classici dell'arte“, Rizzoli 1976, Taf. 44 f.; Repertor. 104 X, s. bes. zu Nr. 86; vgl. G. B. Bellori, *Le vite de' pittori*, 1672 dazu (The Lives of Annibale and Agostino Carracci, übers. von C. Enggass, Pennsylvania State UP 1968, 34 ff.).

¹⁰³) R. Putfarcken, Mitt. Flor. 24, 1980, 7 ff. (angeregt durch V. Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, 1556 [Ausc. von Koschatzky, Graz 1963, S. 217], fol. LXV). Hochwichtig ist, daß Veronese hier Zeitgenössisches mit Mythischem, Dionysos mit Bauerngestalten aus Paolos eigener Zeit mischte. Das Motiv ist antik (z. B. Dionysos' Besuch beim Dichter Ikarios), es bedeutete die zeitlose Ubiquität von Rausch und Lebenslust; für die folgende Zeit wird Veroneses Wagnis gewichtige Nachfolger finden.

¹⁰⁴) Uninteressant bleiben Bilder wie die des Antonio Vassilacchis (gen. Aliense; 1556–1629), der einen schönen Jüngling auf einer Tonne sitzen läßt (Barockthemen, Taf. 181); schlechten Geschmack verrät das Bildchen Bronzinos (1503–1572) im Museo Antropologico zu Florenz, wo ein krummbeinig-häßlicher Nano als Bacchus ausstaffiert ist. Nichts Neues auch in der Bronze des Herzog Anton Ulrich-Museums zu Braunschweig (Anf. 17. Jh., Bacchus und Panisk, vgl. „Italien. Bronzen im Braunschweiger Herzog Anton Ulrich-Museum“, 1972, Abb. 8).

¹⁰⁵) Solche Knaben treten bei ihm als Christus, S. Giovanni, David, Narziß oder als Kartenspieler und Musikanten auf, Früchte schälend, eine Schlange zertretend oder von einer Eidechse gebissen: vollendet gemalte Momentbilder. In diese Reihe gehören dann auch die Bacchus-Knaben, s. A. W. Posèq, *Gaz. Beaux-Arts* 115, 1990 (1454), 113 ff.; *Ginotti – Bell'Acqua*, Michelangelo Merisi, in: *Pittori bergamaschi* 1, 1983, 431 f.: Weinfreude, Laszivität, „ma anche di moralità“ (magari a livello inconscio)“. Man sollte nicht unerwähnt lassen, daß Fr. Floris de

und Früchte. Süße Gesichter, versonnen manchmal und manchmal frech, aber immer unerhört sinnlich, sie malen das Lockende der dionysisch-erotischen Begeisterung in hinreißender Weise (bes. der „Bacchus“ der Uffizien), treiben das Thema jedoch auch ins Kleine, Intimistische, ja Private hinab.

§ 37 Auch der krasse Gegensatz sei genannt: Die Entdeckung des Häßlichen (wenn nicht schon Mantegna es entdeckt hatte). Man denke an den trunkenen Faun Nicolo Frangipanes(?) im Museo Quirini Stampalia zu Venedig (Ende 16. Jh.): verdrehten Auges gröhrend, rotgesichtig-verrückt und blöde lachend, man schaut dem Schrat gar geradewegs ins Maul¹⁰⁶) – man ist, so scheint's, von Lovis Corinth nicht mehr weit entfernt (§ 58).

VI

§ 38 Naturgemäß bleiben die alten Themen über die Jahrhundertgrenze¹⁰⁷) hinweg erhalten. Ein Bacchus-„Porträt“ von Guercino (1591–1666) in Triest vom J. 1635 wäre da zu nennen¹⁰⁸); ein jugendlicher Gott, Nebris um die Hüfte, lächelt; aber er lächelt wie Caravaggios „Knabe mit Fruchtkorb“ und vordem Michelangelos Panisk, verschmitzt-frech – das Klein-Intime setzt sich fort, der Gott ist schon vorher geworden (§ 36), und wird auch wieder zu einem alltäglichen, etwas verzogenen Bengel, oder auch zum alltäglichen Fettwanst wie bei P. P. Rubens (zu ihm A. 109; man erinnert sich an Mantegna, s. § 26).

§ 39 Auch das Motiv des trunkenen Silen lebt weiter, man denkt sofort an Rubens' „Trunkenen Silen“ in München¹⁰⁹): schwer schleppt sich (s. den rechten Fuß) der mas-

Vriendt (1516/20–1570) auf dem Gemälde „De Goden van Olympus“ (Antwerpen) rechts einen dem Bacchus Caravaggios verblüffend ähnlichen jugendlichen Weingott zeigt; er sitzt auf einem Fasse und preßt, ins Gespräch mit seiner Nachbarin vertieft, nebenher Trauben aus – wohinein, bleibt ungezeigt. Nichts als ein Schaubild des Üblichen, aber es ist wieder ein nachdenklicher Jüngling (§ 10, 34, 45 ff., 49 f.).

¹⁰⁶) Vom Typ her ähnlich der linke Krieger auf seinem „Davide in meditazione“ („Da Bellini a Tintoretto“, hrsg. von Ballarin und Banzato, Padua 1991, Katal. Nr. 141). – Das Häßliche des Rausches war auch der Antiken Kunst nicht fremd geblieben: F. Matz, Sark. 3, Nr. 199; Merkelbach 243; vgl. die Münchener „Trunkene Alte“ (200/180 v. Chr., röm. Kopie), bes. den „Barberinischen Faun“ (ebend., 220 v. Chr.); oder den schwertrunkenen, vornüber kippenden Alten auf dem Krater Borghese (2. Jh. v. Chr., Louvre). Das Motiv des trunkenen Silens geht auf die Midas-Sage zurück, vgl. A. 26, z. B. Philostr. 1, 22 (Tusculum 1968, hrsg. und übers. von O. Schönberger; Text S. 142, Erläut. S. 345 ff.).

¹⁰⁷) Die Gegenbewegung gegen alles Antike und Nackte am Ende des 16. Jhs. hatte nichts gefruchtet (zu ihr Sez nec 100, 264).

¹⁰⁸) Triest, Sammlung Pollitzer; N. Barbanti Grimaldi, Il Guercino (1968), Taf. 175; vgl. Taf. 102. Dies ist ein Beispiel der Popularisierung des Bacchus, vgl. A. 101 und Joh. S. Elsholtz, der forderte (im „Hortus Berolinensis“), jeder Park sollte seinen Bacchus besitzen (Ausst.-Katal. „Berlin und die Antike“, Charlottenburg 1979, 26).

¹⁰⁹) Eines seiner unbedeutenden Bilder (St. Petersburg, 1638/40) zeigt einen fetten, nackten Bacchus, dümmlich, aber auch ein wenig bedenklich dreinschauend, neben ihm eine einschenkende Frauengestalt, eine der vollen Brüste dringt über den Umhangrand, darunter ein das Naß mit

sige Alte dahin, rechts und links an den Armen gestützt, gesenkten, in sich gekehrten Blickes – kein Bild der Lust. Hinter ihm eine anzüglich ins Bild lächelnde Schöne, ein einfach „nur so“ lächelnder Schwarzer im Hintergrund, ein höhnisch grinsender Faun zur rechten, ganz links hinten ein molluskenhafter Flötenbläser, rotblond und widerlich. Und dem Alten zu Füßen säugt eine fette, dumm dreinglotzende Frau zwei ebenfalls molluskengleich widerliche Panisken-Säuglinge. Von rechts nach links nimmt die Widerwärtigkeit zu (herrlich schön sind nur die Geißböcke rechts und die Rebe in der Hand des grinsenden Fauns oder Satyrn). Mythos und zeitgenössische Wirklichkeit (die blonde Schöne rechts, die spöttische Alte links) mischen sich zu einem Spottbilde, das an Noahs Trunkenheit erinnert; kein angenehmes Bild, das da das Alter vom Trunke überwältigt und dem Lachen preisgegeben zeigt.

§ 40 Ungemein aber endlich wieder die tiefsinnigen „Zwei Satyrn“ (München)¹¹⁰⁾. Es ist unabdingbar, das Original zu sehen, denn die Abbildungen zeigen zu undeutlich den Unterschied der Augen im Gesicht des vorderen Satyrn: auf einem schweren, kraftvollen Leib, dessen rechte, muskulöse Schulter ein Fellumhang, über der linken Schulter von einer Brosche gehalten, frei läßt, sitzt ein gehörnter, leicht gesenkter Kopf wie der eines zeitgenössischen, kraftvollen Bauern¹¹¹⁾, aber mit ganz unterschiedlichen Augen: das rechte verschwimmt in lockendst-verführerischem Blick mit einer verzückt unters Oberlid gerollten Pupille, das linke dagegen sticht, jagd- und erlegensbereit; es ist als ein Luchsauge gemalt: Verführen also und Erlegen in Einem. Der hintere Satyr dagegen wendet sich keinem Gegenüber zu, geschlossenen Auges schlürft er grünlich-leichig voller Gier weißen Wein aus einer Schale, ganz für sich, abgeschlossen und dem Genusse ergeben. Die zwei Seiten des Trunks: Zuwendung zum Weibe, verführend und erjagensbereit wie der antike Dionysos; oder aber in sich, in seinen Genuß versinkend, allein in sich selber verschlossen. Nach innen, nach außen, und dies nach außen unendlich erotisch und bedingungslos tötensbereit zugleich¹¹²⁾. Zwei Seiten der sinnlichen Liebe, zwei

gierig-offenem Munde auffangender Erot, rechts ein urinierender Putto (dies ist ein sehr altes Motiv, s. A. 43, 101). – Zum „Trunkenen Silen“ s. § 39, A. 26 und 79, auch 106. Um 1617/8 begonnen, wurde das Bild in den 20er Jahren erweitert, vgl. L. Dittmann: Versuch über die Farben bei Rubens, in: Rubens, hrsg. von E. Hubala (1979) 65 m. A. 86; ähnlich erweitert auch der „Tod des Seneca“ (zu ihm G. Maurach, Gymnas. 97, 1990, 507 ff.). Anscheinend nahm sich 1620 Anton von Dyck das Rubenssche Gemälde zum Vorbild für seinen trunkenen Silen, den er im Unterschied zu Rubens tief gebeugt dahinwanken läßt.

¹¹⁰⁾ Ein ähnlicher Satyr in Salzburg lächelnd mit reichem Fruchtkorb, neben ihm ein pausbäckiges Landmädchen, lediglich fröhlich-heiter, nichts sonst. Wundervoll dagegen der kluge, freundliche Kreide-Panskopf (Katalog der Kölner Ausstellung 1977, Bd. I, 263) von etwa 1616.

¹¹¹⁾ Die Ölskizze eines Bacchus (Museum Boymans van Brunningen, Rotterdam) kennzeichnet G. Cavalli-Björkman in „Bacchanals by Titian and Rubens“, Stockholm 1987, S. 100 [Abb. 8] treffend so: „Rubens treats the god as an individual ... reproducing human expressions“, und dies wie schon Caravaggio. Nichts Interessantes enthält der „Trunkene Bacchus“ bei H. G. Evers [s. A. 109] Abb. 227: er liegt auf einem Fell, die Beine untereinander geschlagen, und wird von einem Faun aus einer Schale getränkt, vor ihm räkelt sich ein Leopard – Bild der Trunkwollust, nichts weiter.

¹¹²⁾ Der vordere Satyr trägt ja ein Fell über der Schulter, dessen stachelspitze Krallen auf der Seite des Luchsauges außen herabhängen.

Seiten des Rausches – noch einmal gelang es einem Ungemeinen, aus der Unwesentlichkeit sich zu lösen und dem alten nicht nur vielfältigen, sondern spannungsreich kontrastvollen Dionysischen sich zu nähern¹¹³). „Denn freilich ist es die Allgewalt des Genusses, die furchtbar über den Menschen waltet und ebenso wohlthätig, wie sie ist, auch wieder Verderben drohet“, so weiß Moritz (133) zu belehren, und man denkt an den „Faun Barberini“ (3. Jh. v. Chr., München) mit seinem beseligt-gequälten Gesicht.

§ 41 Rubens zeigte also nicht einfach zwei Satyrn, malte keine Antikenschau, sondern verdeutlicht *durch* sie etwas allgemein Gültiges, immer so Seiendes: Grund-Verhaltensweisen. Das versucht auch Guido Reni (1575–1642), doch dies im Bereich des augenblicklichen Affekts. Etwa 1620 malte er Bacchus vor Ariadne (heute Los Angeles): der Gott, links in sehr rotem Mantel dastehend, Ariadne rechts, an einer Balustrade (vor der ebenfalls sehr blauen See mit Theseus’ Segeln) gelagert, erhebt mitleidheischend die Rechte; sie ist verlassen und fleht nun um Erbarmen, ein grünes Tuch über der herrlichen Schulter und dem Schoß. Bacchus scheint ihrer Klage stauend und mehr interessiert als ergriffen zuzuhören – ein kaltes, rhetorisches Bild des in Gestus und Körperhaltung, also nach außen gelegten momentanen Affekts¹¹⁴), des Transitorischen.

§ 42 Sehr transitorisch auch der Bacchus-Knabe (ebenfalls ca. 1620) im Palazzo Pitti (Class. dell’arte, 48, G. Reni, Nr. 94): ein „Bacchus-Porträt“, ein carravagesk lieblicher Knabe, Reben-bekrönt, nach links mit nackter Schulter gewendet, doch süß gesenkten Köpfchens zum Betrachter lächelnd, hält, mit einem Fellrock bekleidet, mit beiden Händen ein rundes Tablett vor sich, auf dem eine herrliche Glas-Griffschale mit weißem Wein ruht (entfernt einer Sauciere vergleichbar); neben ihm unter Schulterhöhe ein Knäblein mit Krug: Bacchus geht lächelnd vorüber, lockend und verheißend, auch dies eine Momentdarstellung. Schon ins Alberne verfällt Renis Bacchus-Putto, der da aus einer hellen Glasflasche roten Wein trinkt (ca. 1623, Dresden).

¹¹³) Zu Rubens’ Bacchanal „Die Andrierinnen“ wäre zu sagen: Gemalt 1635 ca. (G. Cavalli-Björkman [s. A. 111] 93), stellt das Bild eine Wiedergabe des irgendwann zwischen 1601 und 1608 gesehenen Tizian-Bildes und Philostrat dar (Phil. Fehl, ebd. 107 ff., bes. 112; jetzt in *Decorum and Wit* [s. A. 94], 284 ff.). Er macht dabei aus Tizians Fluß von Rotwein Wasser, die schöne Nymphe Tizians wird zu einer „trunkenen Mänade“ (122 re.; Fehl nennt sie „coarse“, S. 119, re. unt.), und Rubens läßt auch fort den trunkenen, schlafend-stangelnden Flußgott (Fehl 119 r.u., anders Cavalli-Björkman 97 li.: Dionysos), nimmt auch das Notenblatt weg. D. h. er macht aus Tizians Ferraresierinnen inmitten der Leute von Andros ein Bild nur mit Andrierinnen, vermeidet das Indecorum des trunken-erregten Flußgottes und zeigt des Gottes Wirkung in der Transformation des Wassers zu Wein im Krüge, in der *wirklich* trunkenen Mänade – und er zeigt auch den Gott selbst: es ist der junge Mann, der – ohne daß die Liegende ihn wahrnehme – ihr die Schale mit Wein füllt, und hinter ihm betrinkt sich Silen, vor ihm staunt ein Älterer (Satyr?). – Zum urinierenden Putto (s. A. 109) als Symbol der Fruchtbarkeit Cavalli-Björkman, S. 98 f.: W. Deonna, *Genava* NS 6, 1958, 239. Die Pose der Nymphe geht auf einen Salernitaner Sarkophag zurück: a. O. S. 97, fig. 2; vgl. dazu die *Ariadne des Belvedere*). – Zu Rubens’ Weise des Kopierens vgl. E. Hubala in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jh., München 1992, 47 ff.: aus einem Weinfest wird ein Liebesfest (50 re.) – Leidenschaft herrscht, und (so möchte man hinzufügen) mit ihr der ganz individuelle Gesichtsausdruck (vgl. A. 111).

¹¹⁴) D. S. Pepper, Guido Reni (1984) Taf. VI und Abb. 92, Text S. 40 ff. (zur Auffindung und Zuschreibung); vgl. „Guido Reni und Europa“, Ausst.-Katal. Frankfurt 1988, Abb. 11, S. 26.

§ 43 Ganz anders, und doch in der Hinsicht auf das Vorübergehende mit dem Gemälde in Los Angeles vergleichbar, muß ein Gemälde „Nozze di Bacco e Arianna“ (ca. 1640) gewesen¹¹⁵⁾ sein: links an Felsen am Strande gelehnt, eine herrliche, fast nackte Ariadne, die Linke und das Antlitz deuten auf geängstigtes Erschrecken, rechts Bacchus, auch er vor einem wehenden Mantel nur wenig bedeckt, in selbstgewisser Pose (die Linke ist in die Hüfte gestemmt, Positur eines Feldherren) auf Ariadne blickend; die Rechte aber liegt mit seltsam gespreizten Fingern auf der (unteren) Brust, offenbar ist der Augenblick des rettenden Schwures gemeint; dazwischen Venus, darunter Eroten, rechts außen tanzende und musizierende Kinder verschiedenen Alters. Dieser Bacchus entbehrt jeglicher Spannung, vielmehr ist er, bei aller männlichen Schönheit, statuarisch, „posierend“¹¹⁶⁾ und langweilig. War das Rubenssche Satyrn-Bild voller Kontraste, Kontraste aufgrund von Grund-Verhaltensweisen des Mannes im Rausch, so handelt es sich bei den Bacchus-Szenen Guidos um Antiken-Gemälde („So war's“), eine schöne Pose in einem bestimmten Augenblick, dem nämlich eines rhetorisch aufgefaßten Plädoyers.

§ 44 Statuarisch schöne Pose zuweilen auch bei Poussin; zuweilen, denn eines seiner frühesten Bacchus-Bilder enthält mehr. „Im Oeuvre Poussins nehmen die Bacchanale und Triumphe einen hervorragenden Platz ein“ (Badt [A. 104] 527), aber: „Poussin hat die Vorstellung des großen Dionysos archaischer Prägung nicht besessen, noch viel von der ... Vielseitigkeit seines Wesens gerettet“ (ebd.). Das (nach Badt um 1620/25 gemalte) Bild „Bacchus und Erigone“ enthält den gelungenen Ausdruck eines kurzen Augenblicks, eines Transitorischen: vom Rausch überwältigt, übermannte der Gott seine erste Geliebte, Erigone; er steht danach da, in der Haltung dem Bacchus Michelangelos ange-nähert, versonnen nach dem Genuß der ersten Liebe, dennoch wie ungerührt (Badt 528), eigentlich nur schön, ein herrlich schöner, nur sich selber empfindender Mann; Erigone schaut ebenfalls versonnen, sie aber voll zarter Erfülltheit, beglückt von dem wunderbaren Erleben¹¹⁷⁾. Ein fein empfundenes Gemälde, das (wenn auch von späteren Händen vielfach verändert) auch im Oeuvre des Poussin einmal ein Bild der momentanen Empfindung zeigt.

§ 45 Nichts davon im „Triumph des Bacchus“ von ca. 1635: Kentauren ziehen den Wagen¹¹⁸⁾, auf dem rechten reitet eine Mänade mit Nebris, sie blicken freudig hinab zum Boden, wo ein Putto die aufkeimende Rebe herzeit; vorn rechts ein gelassen gelagerter

¹¹⁵⁾ Garboli-Baccheschi in „Classici dell'arte“ 48, 1971, Nr. 1919: das Original ist verloren, fünf Nachgestaltungen lassen es zweifelsfrei rekonstruieren. – Ein Nachfolger im Stil war Giov. Andrea Sirami, dessen „Bacco e Arianna“ auf Naxos sich im Museo Bardini zu Florenz befindet: Bacchus scheint, mit der Rechten betonend, zu argumentieren. Auf Luca Giordanos „Bacco e Arianna“ (ca. 1677; Verona, Museo del Castelvecchio) argumentiert Amor so, als wolle er die beiden dazu anspornen, die gebotene Gelegenheit zu ergreifen (vgl. Ferrari-Salvazzi, Luca Giordano Bd. 3, 1966, Abb. 138).

¹¹⁶⁾ K. Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin (1969) 56 über den „Samson“. Die Szene der „Nozze“ wirkt wie ein Plädoyer einer Schwachen vor einem Großmütigen.

¹¹⁷⁾ K. Badts Auslegung S. 528 (sein „Opfer“, Erigone, „starrt, mit weit aufgerissenen Augen, ins Leere“, eine dem Gotte „Verfallene“) ist gänzlich verfehlt.

¹¹⁸⁾ F. Matz, Sark. 2 Nr. 105, 108., 115 f. usw. bieten antike Kentaurenwagen.

Flußgott, sonst Lärm häßlicher Satyrn und Tanz schönster Frauen vor dem Gotte, der ganz links auf seinem Wagen sitzt, leicht gesenkten Blicks, unbedeutenden Gesichts¹¹⁹⁾ – ein schöner, etwas versonnener, etwas berauschter Jüngling ohne jede Anteilnahme am Geschehen um ihn. Spannung herrscht zwischen solcher statuarischer Unbetheiligkeit¹²⁰⁾ und dem fröhlichen Getümmel, doch der Gott selbst ist eher ein Alltagsgesicht (vgl. Badt 23 Mi.), die Bewegungen der Kentaurengruppe eher etwas erzwungen: die Körper deuten auf Bewegung, aber sie vollziehen sie nicht (vgl. Badt 31); und die Bewegung des Zuges legt Getümmel nur nahe, ist aber keines – die Stille der klassizistischen Statuarik herrscht auch hier.

§ 46 Berühmter und auch geschehensreicher ist das Münchener Midas-Gemälde: gerade kniet der König vor dem Gotte, dessen Gefolgsmann, Silen, durch ihn und seine Leute zu Schaden, aber durch den König auch wieder frei gekommen war; und der Gott verzeiht, ja beschenkt den König¹²¹⁾ (Ovid, Metam. 11, 90 ff.). In hellstem Lichte der jugendliche Gott, lässig auf das linke Bein gestützt, über das er das rechte geschlagen hält, leicht Körper und Haupt dem Knienden zugewandt; ohne ihn anzublicken, vollzieht er mit dem linken Arm, dessen Hand er teils belehrend, teils gewährend geöffnet hält, zum König hin die Verzeihung. Der König blickt ihn vertrauensvoll an und bittet, er gibt sich dem Gotte seelenvollen Blicks anheim. Links der trunken-fette Silen im Halbgrund, vorne eine herrliche, schlafende Frau, neben ihr schläft ein überfettet-häßlicher Putto, Kontrastfigur¹²²⁾; rechts Putten mit Geißbock, weit hinten lagert ein Alter, und trinkt ein Junger aus der Quelle – ist die Reinigung des Königs im Flusse vorangedeutet? „Entfaltung des Göttlichen unter den Menschen“ (Badt 530)? Ist der Gott umgeben von „Symbolen“ seiner Macht, d. h. von Rausch und Seligkeit (ders. 529)? Unser Thema bedarf nicht der Spekulation, es stellt die Frage, ob dieser Bacchus gleichsam einebnig dargestellt ist oder kontrastreich wie bei den Alten. Ist er Antikenschaubild oder offenbart er Immergültiges? Anscheinend ist ein transitorischer Moment, der Hauptaugenblick einer antiken Szene gegeben, ein Schaubild ohne weitere Erhellung, und der versonnen zur Erde blickende Gott gewährt wie im Traume das Erflehte, die schöne Pose in schönem Augenblick¹²³⁾, inmitten der in verschiedenen Graden dem Weine Verfallenen. Denn es kenn-

¹¹⁹⁾ „In betontem Ernst“, „groß und feierlich“, „ein machtvoller Gott“ (Badt 530) scheint zu hoch gegriffen.

¹²⁰⁾ Seltsam unmotiviert ist des Gottes rechter, mit zarten Fingern nach hinten auf den Silen gelegter, ihn wie nur berührender Arm – verdankt er sich der Meidung der Überschneidung?

¹²¹⁾ Mit der verderblichen Gabe, daß alles zu Gold werde, was er berührt? Oder nimmt er sie von ihm (so Badt 529)? Es kam Poussin auf die Angabe der genauen Situation nicht an.

¹²²⁾ Wenn Badt 530 von „überall herrschender Schönheit“ spricht, so wird man ihm nicht leicht folgen.

¹²³⁾ Den schönen Augenblick feiert auch Lafosse (1636/1716) auf einem Bilde in Dijon (1699): Bacchus lädt Ariadne ein, ihm zu folgen und den Wagen zu besteigen, sie zögert: Verharren und Drängen, Verherrlichung eines reizvollen Augenblicks – das Rokoko kündigt sich an (Th. Wessel, Sebastiano Ricci und die Rokoko-Malerei, 1984, 48 f.). Bald wird dann die vornehm-edle Pose dem Heimelig-Kuschligen geopfert und Ariadne auf dem Bauche liegend gemalt: Giul. Carpioni (Budapest; s. unten A. 134) und in seiner Nachfolge Seb. Ricci (London, Nat. Gallery, 1711; Nachweise bei Th. Wessel a. O. Abb. 336). Ausgesprochen sinnerregend

zeichnet das Bild, daß dies Gewähren in eine Umgebung gesetzt ist, die an dem nur kurz währenden Geschehen keinerlei Anteil nimmt.

§ 47 Ganz, aber auch gänzlich anders der Niederländer Jacob Jordaens (1593–1678). Besonders drei bacchische Szenen sind da interessant: der „Satyr bei den Bauern“ (München; Vorskizze dazu in der Bremer Kunsthalle), der „Bacchus-Zug“ (ca. 1620/1; Kassel) und „Bacchus und Ariadne“ (1645/50). Das Ineinander von Mythos und zeitgenössischen Bauern fand sich bereits bei Veronese (§ 35)¹²⁴; hier sind aber keine durchweg schönen Gestalten auf dem Interieur versammelt: die junge Frau des Bauern ist hübsch, der Bauer ist es nicht, und der Satyr ist ein Schrat¹²⁵. – Der nächtliche „Bacchus-Zug“ zeigt einen nicht mehr ganz jungen „Gott“ mit seitlich verbogenem, instabilem Körper und leicht erheitertem Alltagsgesicht zwischen draller Landjungfer und grinsendem Waldschrat. Man braucht bei diesen ephemeren Produkten nicht lange zu verweilen; interessant ist aber die Frage, die sich beim Betrachten des bäuerlichen Ambiente (vgl. die Bauernbilder von Le Nain, 1600–1648) stellt: was ist hier wichtiger – der Satyr und sein Besuch oder die interessant komponierte Umgebung? Jedenfalls liebte Jordaens (oder sein Auftraggeberkreis) die Satyrn sehr, die bei ihm vorkommen in dem Bilde „Satyr bei der Bauernfamilie“, in „Allegorie der Fruchtbarkeit“, in „Venus besucht Vulcan“, die allein in Brüssel hängen. Der Grund dafür, daß Pan oder Silen inmitten der Bauern auftritt, ist die Erweckung des Bukolischen in seiner burlesken Form, ausgehend letztlich von Stellen wie Verg. buc. 5, 59: *voluptas / Panaque pastoresque ... tenet*. Das Gemälde „Bacchus und Ariadne“ aus der Mitte von Jordaens' Schaffen zeigt vorn eine fast nackte, schlafende Ariadne mit so nichtssagenden Zügen wie seine Antiope (1650); sie liegt in

sollte C. B. von Eversdingens „Bacchus mit zwei Nymphen“ wirken (1650/60; Dresden): Bacchus auf einem Blütenbett, im Vordergrund eine aufregende nackte Frau; das Ganze erweckt eine erotische Atmosphäre. Ganz ähnlich sollte wohl auch Jordaens' „Ariadne im Gefolge des Bacchus“ (Ende der 1640er Jahre; Dresden) wirken.

¹²⁴ Hergenommen ist das Sujet aus Silius Italicus (7, 186 ff.), vgl. dazu Merkelbach, Hirten 54 f. Der Bacchus-Triumph des Jordaens in: R.-A. d'Hulst, Jacob Jordaens, Antwerpen 1982, S. 211. In die gleiche Zeit (1620) gehört der „Satyr bei der Bauernfamilie“ von Joh. Liss: rechts löffelt ein Bauer mit vollen Backen seine Suppe, in der Mitte die junge Bäuerin mit ihrem Kleinen, mit dem links der rötliche Satyr schäkert (New York).

¹²⁵ Die schöne Gestalt in schöner Landschaft, das Streben des Poussin, bleibt lange ein Ziel, auch das des Fr. Boucher, etwa auf dem durchaus bacchischen Gemälde „Pan und Syrinx“ (London, Nat. Gallery): füllige, herrlich rosige, auf blauem Tuch liegende Leiber, zu denen ein bekränzter, bräunlicher Satyr (s. A. 64) aus dem Vegetabilischen hinstrebt, darüber ein Faun. – Watteau (1684/1721) hat m. W. keinen Bacchus gemalt; ganz anders als seine ungemein reizvollen Galanterien ist dagegen sein „Nymphe und Satyr“ (oder „Jupiter und Antiope“) von 1715/6: in wuchtiger Gegenstreckung gegen die geruhsam schlafende Frau zieht sich von hinten aus dem Dunkel der tiefbraune Faun, den Oberkörper liegend über die Beine der Nymphe gereckt, das Gesicht gespannt dem hellen Antlitz der Frau zugewendet, von dem er mit lang gestreckter Rechten das bedeckende Tuch fortzieht. Beide sind nur mit leichtem Pinsel hingeworfen, scharf ausgemalt nur ihre Stirn (welche Kräusellocken!) und seine Rechte, also der Teil des Bildes, auf dem sich am meisten abspielt: es gelingt Watteau, das Heranzucken der dionysischen Naturgeister spannungsvoll auszudrücken.

einem Gefels, darüber Bäume und Gezweig, durch das sich drei nackte, häßliche Bauern grinsend so weit vorschieben, daß sie auf Ariadne hinabsehen können. Von links tritt ein jugendlicher Bacchus heran, von rechts hinten gegeben, unterstützt von Amor, der etwas täppisch den Thyrsos trägt, der in eine veritable Lanzenspitze ausläuft (so nach Cat. 64, 256; Ov. met. 3, 667 mit F. Bömers Komm.; das kommt daher, daß schon Verg. buc. 5, 31; Aen. 7, 396 vom Thyrsus als einer *hasta* sprach). Bacchus trägt in der Rechten, weit von sich gehalten, eine herrliche Sternenkronen. – Es ist vieles da, was erwartbar war: die Schlafende, der sie Findende, Amor und Sternenkronen; es sind auch die Voyeure (wie auf dem Antiope-Bild) da. Es fehlen die von Jordaens sonst gern gemalten Satyrn – man denkt an die Huldigung an Pomona (1615/6), an die Flöte spielenden Satyrn (1620/1: ein alter, nachdenklicher; 1630/5: ein junger), an das Amaltheabild von 1630/5 oder noch an das Midasurteil (1677) – oder Pane, es fehlt vor allem jegliches seelisch Interessante. Das Bild kommt, vielleicht vom Amor abgesehen, übers üblichste nicht hinaus, nicht einmal die Frau strahlt irgendeinen Reiz aus.

Diese Frage führt sowohl zu Claude Lorrains die kleinen Szenen überwältigender Landschaft als auch zu den spanischen Bauernszenen.

§ 48 Schon Poussins Bacchus stand vor einer ins Tiefe gestuften Landschaft, doch war *er* die Hauptsache, nicht der Wald oder die Weite. Bei Claude Lorrain (1600–1687) ist auf seinem Gemälde von 1672, das links des Gottes Besuch bei der Witwe des Staphylos (recht genau nach Nonnos' Dionysiaka) zeigt¹²⁶), Bacchus und das Geschehen auf den Marmorstufen des Palastes kaum zu erkennen, ist der von rechts herankommende Zug der Opferer nur ein kleiner, belebender Teil einer übergewaltigen, herrlichen Waldlandschaft, die den Zug, nie wild, sondern majestätisch geordnet und wie schützend einhüllt. Es geschieht so viel Verschiedenes vor und in dieser Landschaft – Apoll, Merkur, Hirten, Bauern, Heilige und Unheilige wesen in ihr –, daß es auf solche, immer klein gemalte (und wer weiß, von wem stammende) Gestalten nicht mehr ankommt – die Landschaft herrscht vor, ihr gilt das Staunen, Bacchus ist nur noch beliebig austauschbarer Gehalt des viel wertvolleren, köstlichen Gefäßes. Sechzehn Jahre zuvor hatte Claude ein höchst originelles Ariadne-Gemälde geschaffen¹²⁷): in der Mitte Ariadne (am felsigen Strand, links Blick auf die entfernt liegende Stadt Naxos); sie wendet den Kopf nach links von ihr ins Waldgebüsch, wo ein junger Mann, Bacchus, gerade aus dem Unterholz tritt und erstaunt zu ihr hinschaut. Doch bereits hier beherrscht die wundervolle Land-

¹²⁶) Kurz zu Claudes Malerei E. Steingräber in: Im Lichte von Claude Lorrain, München 1983, 23 f. (mit Lit.). Um das Neue zu ermessen, genügt ein Blick zu Domenico Tintoretto (Musée des Beaux-Arts, Straßburg): 1577 malt er eine eher kräftig-vollschlanke Ariadne, die, auf einem Felsen fast nackt gelagert, sich von dem in Weinreben sitzenden, etwas zurückhaltend den Blick senkenden Bacchus fortzieht; doch über ihnen weit vorgebeugt Venus, die den Sternenkranz Ariadne übers Haupt hält: alles ganz im Vordergrund, die Landschaft ist links nur Felsenhintergrund, die See rechts gewinnt kein eigenes, malerisches Gewicht. – Nachfolger Claudes war z. B. H. F. van Lint (1684–1763), der 1720/40 ein Bacchus-Opfer malte; auch hier hat die Landschaft mit Äquadukt und Burgruine schier den Vorrang vor dem Zug zur Herme. – Zu „Bacchus und Ariadne“ von 1672: Claude Lorrain, The Paintings, hrsg. von Röthlisburger, Bd. 1, 1961, 418.

¹²⁷) Röthlisburger-Cecchi, *Classici dell'arte*, Claude Lorrain; 1975, Taf. XXXIX.

schaft und der Seeblick das Bild. Originell ist nur die Situation, zwischen den Gestalten geschieht nichts psychisch Interessantes.

§ 49 Krasses Gegenteil hierzu ist das Bacchus-Bild des Velazquez: um 1628/29 malt er eine Bacchus-Gruppe¹²⁸). Ein Caravaggio abgelassener, knabenhafter, nur mit einem weißen und einem roten über den Schoß gelegten Tuche bedachter, reich mit Rebenlaub bekränzter Bacchus schaut versonnen-lächelnd irgendwohin nach rechts, bekränzt wie geistesabwesend einen vor ihm knienden Mann; dahinter zwei lachende, dralle Hirtenge-sichter; rechts reicht ein Alter in Gedanken einen Glas-Becher mit Rotwein zur Mitte; ganz rechts hinten bereden zwei Bauern das Geschehen, ganz links ist ein bekränzter, nackter Jüngling gelagert, ein „Satyr“ oder was immer – eine Art ländlicher Initiation ins Reich des Dionysos. Ob das Bild nun eine „barocke Parodie“ ist auf der Ebene des My-thos und zugleich der „menschlichen Schwäche“ (López-Rey 69 f.) oder anderes, so viel ist deutlich, daß dies „Bacchus-Porträt“ einschichtig ist, nur heiter, und das eine Span-nung nur herrscht zwischen der prall-gesunden Rustizität der fröhlich-respektvollen Bauern und der Versonnenheit des eher wohl einige Distanz wahrenen Bacchus. Ein saftiges, sympathisches Geschehen, fern aber jener köstlichen Ironie, zu der Velazquez z. B. auf dem Bilde des „Apoll in der Schmiede“ fähig war.

§ 50 Um einzudringen bis zu den feinen Unterschieden zwischen den Jahrzehnten um 1600 und dem 18. Jahrhundert, sollte man sich der Unterscheidung von Verhaltens- und Empfindungsweise bewußt sein. Wenn Paolo Veronese ca. 1567/70 die Familie des Dareios vor den Siegern knien, Hephaistion mit großer Geste sie mitleidsvoll empfangen und dem König anempfehlen läßt¹²⁹), dann zeigt er eine großmütige Verhaltensweise, wozu die Grandiosität und große Geste gehört. Wenn dagegen 130 Jahre später Watteau auf der „Liebesinsel“ rechts ein duftiges Paar in galanter Unterhaltung zeigt (er werbend, gespannt, drängend; sie halb ablenkend mit dem Fächer beschäftigt, halb versonnen hin-hörend), dann geht es – grosso modo – nicht nur um Grundverhaltensweisen wie Milde, Flehen oder Verzeihen, sondern um feinste Empfindungen, nicht ohne erregende Wider-strebigkeiten und Kontraste.

So gerüstet, schauen wir zurück. Will man die Einteilung in § 16 auch hier zum Leit-faden nehmen, kann man zunächst wieder von „eigentlichen Bacchus-Bildern“ sprechen und eine Gruppe von „Illustrationen“ des Bacchus und seiner „Lebensgeschichte“ her-auslösen. Da wären die Grundverhaltensweisen dargestellt, z. B. die eher rhetorische Szene des Guido Reni zwischen dem Gott und Ariadne (§ 41 und A. 115; vgl. die Be-teuerung in § 43); da wäre auch das Flehen Ariadnes bei Cima (A. 100). Da wären aber auch die Bacchus-„Porträts“, die nun nicht mehr die Grandiosität Michelangelos oder die Begeisterung Sansovinos zeigen, sondern einerseits Klein-Intimes wie Verschmitzt- und Frechheit (§ 38) oder Süße bis zur Süßlichkeit (§ 42), wenn da der Gott als lieblicher Knabe vorüberzieht; andererseits drängt sich der Widerpart zum Klein-Intimen vor, an Mantegna gemahnend, wenn Rubens einen widerlich fetten Bacchus oder Silen malt

¹²⁸) J. López – Rey, Velazquez (1978) 52 f., Text S. 66; vgl. Bolet. del Museo del Prado 4/16; Jan. – April 1985, 24 ff.

¹²⁹) R. Pallucchini, Veronese, Mailand 1984; Abb. 72 f.; Text 90 f.

(§ 38 Ende; 39). Fort vom Immer-Gültigen zum schier Unwesentlichen, Transitorisch-Täglichen hin führt die Bewegung; sie führt dann aber auch schon zu feinen Beseelungen und Empfindensdarstellungen wie auf Poussins Erigone-Bild (§ 44), aber wer weiß, wieviel da Spätere hineingeändert haben?

Gewiß gelingt die festliche Erhöhung der Lebensfreude im Bacchus-Zuge (vgl. § 16, A 2) noch einmal einem Carracci (§ 34), dem Poussin gelang sie schon nicht mehr so. Uninteressant auch der Bacchus-Zug bei Fr. de Mura (1696–1782) von 1760 (Berlin-Dahlem): ein etwas erstaunt wirkender (Variante der oftmaligen Versonnenheit?) Jüngling auf einem von Leoparden-*Welpen* (!) gezogenen Wagen, an dessen Rad ein Hund *ruht* (während eines Zuges!). – Die Unterscheidung der großen Geste vom Zug ins Täglich-Transitorische betrifft auch die Darstellung der Gaben (§ 16, A 3), Veronese malt die Gabe des Weines und kommt in diesem Bilde, das da Zeitgenössisches und Antik-Ewiges (wie Tizian: A. 113) in einer Art Kompositgemälde zusammenbringt, zu großen Gestalten (§ 25); das Bacchische unter schlichten Bauern zeigen Velazques und Jordaens (§ 47 bzw. 49); den Trunk ziehen und zerren darüber hinaus ins Flach-Fröhliche Rubens (A. 110), ins Gröblich-Häßliche er und Frangipane (§ 37): das Streben der Renaissance nach Gültigkeit im Ewig-Allgemeinen ist zum Spaß am Häßlichen geworden, als man das Vorübergehende, Momentane wiederzugeben begann (§ 46, A. 123).

Auch von „uneigentlichen“ Bacchus-Bildern darf man sprechen, z. B. dann, wenn ein schöner Knabe (A. 105) oder gar Hofzwerg als Bacchus verkleidet wird (A. 104; s. § 16, B 1); oder dann, wenn Claude Bacchus-Figuren nur als belebendes Element in schönen Landschaften malt oder malen läßt (§ 48; s. § 16, B 2), oder wenn Elsholtz Bacchus-Skulpturen zum unumgänglichen Park-Schmuck erklärt (A. 108); besonders und auf viel höherem Niveau aber dann, wenn Rubens zwei Satyrn als immer-gültiges Symbol für die zwei Seiten des Rausches malt (§ 49).

Im Bereich des Triumph-Motivs wurde nichts Neues entdeckt, es verkam dann auch bald; wohl aber fand man Neues im Bereich des Themas „Bacchus und die Frau“, wo Poussin oder dem, der die „Erigone“ veränderte, eine zarte Beseelung gelang – eine Tendenz, die sich bald verstärken sollte. Im Bereich des „Porträts“ treten die Tendenzen auseinander: hie das Klein-Intime bis zur Süße, da das Täglich-Häßliche; beides zusammengenommen deutet auf das Bestreben, den Gott und sein Gefolge ins Menschlich-Allzumenschliche herabzuholen (A. 111).

VII

§ 51 Aus dem 18. Jh. sei der Bacchus J. H. Danneckers¹³⁰⁾ erwähnt: ein herrlich gestalteter, schwellend-unathletischer, bekränzter Jüngling, eine Schale in der knapp über der Hüfte nach vorn gehaltenen Rechten, in der Linken lässig einen niederhängenden Thyrsos, schaut er sinnend hinab auf die Schale, gelassen, entspannt, zwischen Träumen

¹³⁰⁾ C. von Holst, J. H. Dannecker, Katalog der Ausstellung Stuttgart 1987, Nr. 15 (Schloß Ludwigsburg): 1787/8

und Hinschauen mitten inne. Er sollte, so der fürstliche Besteller, einen Herbst symbolisieren¹³¹). Auch das Thema „Bacchus und Ariadne“ ist noch im 18. Jh. beliebt (s. auch A. 142). Die Reihe mag F. Bouchers Londoner Zeichnung (von 1720 etwa) eröffnen¹³²): Felsenlandschaft, rechts sitzt die verlassene Ariadne, strebt sehnend nach Erlösung, links steht, eben herangekommen, Bacchus; er beugt sich leicht zu Ariadne vor – ein kühles Bild, das dem Gott kein interessantes Eigenleben gibt. Ein Gemälde bacchisch-biedermeierhaften Inhalts hatte kurz zuvor Seb. Ricci für das Chiswick House ausgeführt¹³³): da streift ein jugendlicher Bacchus seiner Ariadne zart den Trauring über den Finger. Es ist deutlich, daß Ricci hier auf Tintoretto (§ 32) zurückgreift, auf dessen Motiv des Ringüberstreifens, daß er seine Szene jedoch viel gefühlvoller gestaltet, geradezu duftig, wohingegen bei Tintoretto Noblesse und Kraft herrschten – der Gott ist zum Schäfer geworden¹³⁴). Hübsch aber, wie hier statt eines langweiligen Schaubildes¹³⁵) eine zarte, lebensvolle Szene gezeigt wird; doch auch nicht der zarteste Augenaufschlag kann darüber hinwegtäuschen, daß der Name des Bacchus und sein Mythos nur noch Verkleidung sind, Drapierung des nur noch Rührend-Menschlichen¹³⁶), Alltagsmenschlichen. So dann, schon ein wenig penetrant, G.A. Pellegrinis Version des Ring-Themas (1720): eine schmachtende Ariadne (mit kostbar edelsteinbesetztem Gürtel) vor einem wenig aussagenden Bacchus: auf die liebende Hingabe der gefühlvollen Frau kam es dem Maler an.

§ 52 Das Thema „Bacchus und Ariadne“ war so häufig gemalt worden (vgl. auch A. 142), ebenso das Thema „Bacchus schenkt die Gabe des Weines“, daß es nicht wunder nimmt, wenn C.-J. Natoire (1700–1777), die Themata verknüpfend, im J. 1747 einen „Triumph des Bacchus“ (Paris, Louvre) so malt, daß im erhöhten Hintergrunde Bacchus

¹³¹) Vgl. Anm. 142 zu weiteren bacchischen Herbst-Darstellungen.

¹³²) L. Schneider Jacoby, *Fr. Boucher's Early Development as a Draughtsman*; Bd. 1 (1986), Abb. 6.

¹³³) Im Burlington House malte Ricci 1713/5 ein Bild, auf dem Bacchus die schlafende Ariadne findet, von Venus geführt (vgl. S. Beguin, *Burlington Magaz.* 127, 1985 (99), 600 ff.: Gemisch aus Carracci und Tizian); weitere Bilder Riccis dieser Art bei S. B. Jeffery Daniels, *Seb. Ricci*, 1976, S. 68.

¹³⁴) Ist erst einmal der Übergang vom Heroischen zum Idyll gewagt (vgl. A. 123), wird dann auch möglich, Ariadne geschürzten Rockes, Thyrsos in der Hand vor Bacchus tanzen zu lassen (Ricci 1717, Jeffery Daniels S. 68)

¹³⁵) Ein solches malt, vom Motiv her aufs Langweiligste, aber von der Malweise aus interessant (die Köpfe der Hauptpersonen, des Bacchus und der Ariadne verschattet im Dunkel!) Giandomenico Ferretti (1692–1768) 1749 (Museo Bardini, Florenz; aus dem Convento della Santa Annunziata; s. Katalog des Museums „Il Museo Bardini“, 1984; Nr. 92, S. 252: „forma statuaria“)

¹³⁶) Dies setzt sich fort: A. J. Carstens fertigte 1795 eine Kreidezeichnung, auf der Bacchus dem Amor-Knäblein aus einer Schale zu trinken gibt (H. v. Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus u. d. Romantik*, 1978, Abb. 39): der ungemein muskulöse Gott beugt sich in versonnen-zärtlichster Weise, rebenbekränzt, über das Kind: rührende Fürsorge. Antike Parallele: A. 11. Ins Gemüthhaft-Verspielte reicht auch Ch. Michels „Bacchus mit Nymphe“ (1780/90); der Künstler zeigt einen jugendlichen Bacchus mit einer Traube in der Linken hochhaltend, zu der sich eine nackte Nymphe, den Gott umarmend emporreckt, und drunten bettelt ein Putto nach der Frucht. Diese Terrakotta zeigt ein ganz unantikes Motiv, das aber aufs beste zeigt, wie man im galanten Frankreich die antiken Gottheiten gern umgewandelt sah. Zur Beseelung des 19. Jhs. vgl. unten A. 146.

auf dem Leopardenwagen im Halbdunkel durch die Bäume fährt, nach links ins Weite schaut (vor ihm schon in weiterer Entfernung auf eine sonnige Ebene hinaustretend ein trötender Faun¹³⁷); daß im Vordergrund aber eine wenig umhüllte, wunderschöne Frau eine Rebe mit der Linken hoch erhebt und sie aufschauend bewundert. Links von ihr reckt sich ein Kind, nach der Traube verlangend, über ein Prachtgefäß zu ihr auf, davor schläft ein anderes sanft auf dem Boden; in der Umgebung Ziegen und Flöte spielende Faune¹³⁸). Natoire weiß geschickt mehr traditionelle Themen zu verbinden: die Pastorale (Ziegen, flötende Hirten), den Triumph des Gottes und die bacchische Schöne¹³⁹). Hierin, im Kompositthema, liegt einer der Reize des Bildes, der andere in der herrlichen Adorantin – der Gott geistert nur noch durchs Gehölz, wesenlos¹⁴⁰).

§ 53 Gianbattista Tiepolo (1696–1770) hatte Bacchus im Palazzo Clerici zu Mailand 1740 auf einem Deckengemälde an den Rand des Bildes gesetzt, wo er, jugendlich, wohlbeleibt und frohgemut, dem im Zentrum heranziehenden Sonnengott entgegenge-

¹³⁷) Er ähnelt entfernt dem Trötenden auf Rubens' Münchener Gemälde des trunkenen Silens (§ 39). Auch dieses weiß Gott nicht allzu erfreuliche Thema blieb lange interessant; Rubens hatte mehrere gemalt (H.G. Evers, Rubens und sein Werk, 1943, Abb. 2230, 256), ihm folgten dann L. van Loo (1747; *Peinture d'Histoire en France*, 1978, Abb. 2) und andere; interessant an van Loos Arbeit ist die Nuance, daß der Alte wohlgefällig sich Schmeicheleien eines Fauns aus dem Hintergrund anhört. Nur Getobe um den in sich Versunkenen bei Géricault (*Ausstellungskatalog Paris 1992*, Abb. 138 f.); auf dem antikischen „Cortège de Silène“ ist wenigstens der Scherz interessant, dem Silen einen geblähten Mantel beizugeben, der seit alters eigentlich Göttinnen, überhaupt Frauen zukommt (ebd. Abb. 137).

¹³⁸) D. Wakefield, *French Eighteenth Century Painting*, 1984, Pl. 11. Die Beischrift im Louvre („mehrere Episoden“ aus dem Leben des Bacchus) ist natürlich Unsinn.

¹³⁹) In A. 142 werden Parallelen zitiert (La Fosse u. a.); gern wußte man, wie Boucher das Thema behandelt hat, doch sein „Bacchus und Ariadne“ ist verloren. – Der Begriff des „Komposit-Bildes“ bedarf vielleicht einer Erläuterung (s. § 35). So wird hier ein Bild bezeichnet, das aus mehreren Themen, die vordem Einzelthemen und -werke gewesen waren, zusammengesetzt ist (vgl. „Pasticcio“); vgl. oben. A. 36 und schon Bartol. di Giovanni (Florenz, Ende 15. Jh) „Hochzeit von Thetis und Peleus“: links flötender Kentaur, es folgen die olympischen Götter und die Verlobung (Theseus ist zeitgenössisch gewappnet, s. Clouet, A. 33), in der Mitte Herakles, trunken gar, rechts Satyrn und fruchttragende Mädchen, sogar ein ithyphallischer Faun, der einer Nymphe nachstellt, und rechts unten vorn entdeckt dann ein Pan auch noch die Nymphe; natürlich fehlt auch der schlafende Silen nicht – und das alles um Thetis und Peleus. Aber letztlich ist ja auch schon Mantegnas „Parnass“ ein solches Kompositum.

¹⁴⁰) Ein „Bacchus und Ariadne“ von Lagrenée d. Ä. ist erwähnt in: *La Peinture d'histoire en France*, 1978, 203. B. Thorvaldsen schuf 1798 ein Gipsmodell, das eine Ariadne neben Bacchus auf einer Art Felsbank sitzend zeigt; sie hat ihren Arm so um des jugendlichen Gottes Nacken und Schulter gelegt, daß sie über sie hinab in einen Pokal einschenken kann, den der Gott mit seiner Linken anhebt; der Thyrsosstab liegt unbeachtet am Boden (J. Birkedal Hartmann, *Antike Motive bei Thorvaldsen*, Tübingen 1979, Taf. 73,1). Thorvaldsens Bacchus (Birkedal Hartmann Taf. 15,2; Originalmodell von 1800/1819) steht in starkem Kontrapost da, ein Fell über der rechten Schulter, und blickt zu dem Pokal, den er in der angehobenen Rechten hält, den geradestehenden Thyrsos lässig mit der Linken haltend. Gemeinsam ist beiden Skulpturen der Pokal in der angehobenen Linken, also ein Renaissance-Motiv (§ 2f.); hierbei ist das Bacchus-Standbild gleichsam Antiken-Imitation, das Paar eher Tribut an den Zeitgeschmack, eine „Familienszene“.

tragen wird, mit einer Schale in der Linken und einer großen Weinflasche zwischen den Beinen: der Gott des Weines (der ja auf die Sonne angewiesen ist) und des Trunks (er wird von Satyrn trunken getragen), nichts weiter. Er ist auch nicht schön, sein Lachen ist, im Kontrast zum herrlichen Helios, eher gröblich (er zeigt vulgär die Zähne), ist auch nicht eigentlich heiter, denn er schaut eher unter sich als dem Helios entgegen¹⁴¹. Im ganzen ein Bild voller „realismo vivace“ (D’Ancona 31), wobei Bacchus das Vulgäre streift. – Der Sohn Giandomenico zeichnete und malte gern Satyrn und dergleichen, ein Bacchus ist mir nicht bekannt (vgl. Adr. Mariuz, Giand. Tiepolo, 1971, Abb. 13 ff.).

VIII

§ 54 Das 19. Jh., das Jahrhundert, das sich so sehr für die unbewußten Seelenregungen interessierte, darum auch das Grauen, das Mysterium und die Lust zu Themen des Künstlers machte, schuf sich ebenfalls den ihm entsprechenden Bacchus. Grauen vor dem „Dionysischen“ empfand z. B. Géricault (1791–1824), als er aus dem werbenden Musizieren eines Fauns die Vergewaltigung machte (Katal. der Pariser Ausstellung 1992, Nr. 131 ff.).

Eugène Delacroix malte 1862, also ein Jahr vor seinem Tode, den „Herbst“ als Teil der seit 1856 geplanten „Vier Jahreszeiten“¹⁴², und zwar einen Bacchus, der in felsiger Landschaft am Gestade auf eine eben erwachende, noch tief in bösem Traum befangene Ariadne zutritt; er senkt das bekränzte Haupt voller Mitleid und Fürsorge, ergreift ihre schlaff-zarte Hand, die wie willenlos in der seinen ruht, weiß in der braunen. Der alte Inkarnatskontrast lebt auch hier, wichtiger ist jedoch die Durchseelung der Szene. Die Ölskizze zeigt trotz aller Unfertigkeit, worauf es Delacroix ankam, nämlich auf die Darstellung der Gemütsstimmung: rettende Fürsorglichkeit in der starken Heldengestalt, Befangenheit in leidvollen inneren Gesichtern in der schönen, fast nackten, schwach und er-

¹⁴¹) Er ist selten auf Abbildungen gut zu sehen, vgl. aber P. D’Ancona, Tiepolo a Milano, 1956, Abb. S. 33.

¹⁴²) L. Johnson, *The Paintings of E. Delacroix* 3, 1986, 62; die Titel sind posthum: ebd. 64. Einen Bacchus zum Herbstkennzeichner zu degradieren, war Tradition: La Fosse (1636–1716) malte 1699 einen Bacchus mit Ariadne als Herbst-Allegorie (heute Dijon); der Gott, rechts nackt dastehend mit Thyrsos in der Linken, spricht wie argumentierend zur sitzenden, sehr schönen Ariadne, die wie hingerissen lauscht (Th. Wessel, Seb. Ricci u. d. Rokokomalerei, 1984, 48 f.; D. Wakefield, *French Eighteenth Century Painting*, 1984, 21: Das Bild sei „more sensuous“ als der Stil der vergangenen Jahrzehnte). – Ihm folgte bald Ch. Le Brun (1619/90) mit einer Zeichnung „Le terme“ im Louvre: ein selig lächelnder jugendlicher Bacchus mit hinterm Kopf verschränkten Armen, Nebris um die Hüfte, trägt die Beischrift „Septembre“ (s. ferner B. Ceysson, *Sculpture from the 15th to the 18th cent.*, 1987, 199); ferner J.-B. Pierre mit einem „Autonne ou Bacchus“ (Versailles, Petit Trianon): rechts Bacchus, bekränzt mit Thyrsos, links eine schöne Frau, die mit der erhobenen Rechten eine Traube in einen Kelch ausdrückt; zu ihr führt der Gott seine Rechte so, als zeige er ihr die Weingewinnung, denn der Schönen zu Füßen sitzt ein Mädchen, das bereits trinkt (Wakefield a. O. Abb. 108) – ein glattes Nichts, verglichen mit Delacroix, ja auch mit La Fosse. Und bei Puvis de Chavannes (1865, Köln) keltert dann der Gott selbst! – Über die Skulptur Danneckers von 1787/8 s. oben § 50.

schöpft nur mühsam sich aufrichtenden Frau, die dennoch vertrauend die rechte Hand in die des kraftvoll, doch zart herantretenden Mannes legt. Die Körperhaltung des Gottes auf diesem Bild mag man mit Guido Reni vergleichen, doch was bei Reni schöne Pose war, ist hier mit tiefem Empfinden erfüllt: die Zuwendung geschieht im Herzen, nicht über Körperwendung und Hinhören oder Schwurgesten.

§ 55 Immerhin einer Anmerkung wert scheint der „Bacchus mit Tiger“ (zum Tiger s. § 33) des Delacroix, den er in der Abtei Valmont (Besitz des Onkels) 1834 als Fresko malte¹⁴³): Bacchus, rechts auf einem Stein sitzend, nackt und rebengekränzt, gibt einem Tiger (links), der seine Tatze zutraulich dem Jüngling aufs Knie gelegt hat, aus einer Schale zu trinken und blickt das starke Tier großen Auges wie bannend an. Delacroix kannte Tiger, er erklärt des Gottes Macht über sie durch den bändigen Blick des Gottes – ein weiteres, interessantes Zeugnis für das seelische Durchdringen des alten Mythos mit den neuen Mitteln des für die Seelenkräfte jenseits des Bewußtseins, für die Hypnose, usw. so aufgeschlossenen Jahrhunderts¹⁴⁴).

§ 56 Zwei Jahre vor seiner letzten Krankheit, drei vor seinem Tode vollendet Gustave Moreau sein „Jupiter und Semele“ (1895). Moreau, dem Malen die „Sprache Gottes“ ist, Eröffnung zuweilen des Mysteriösen auch im antiken Mythos¹⁴⁵), malt einen Säulenbogen, der den Durchblick freigibt in einen nächtlich-blauen, am kaum ahnbaren Horizont von Gestirnen erhellten Himmel. Zwischen den bizarren Sphingen- und Pflanzenornamenten geheimnisvoll-überreich ornamentierte Säulen mit mächtigen Kapitellen vor einem Gewände, das ebenfalls mystisch-überreich geschmückt ist: eine oben wie von einem Tympanon gerundete Platte, von Säulen innen, außen von Pilastern eingefast, und vor ihr Zeus mit einer auf einem Postament gestützten Lyra (!) in der Linken; ihm rechts zur Seite wie auf einem Opferaltar nach rückwärts gebogen hingelagert ist Semele, todweiß und nackt (nur die Hüfte verschleiert) mit entsetzt geweitetem Auge und angstvoller Gebärde; sie hebt den Blick zu dem starr hinaus schauenden, von roten Strahlen umschienenen Gotteshaupt. Ihre Seite blutet, und darunter teils schlummernde, teils wie erwachende Menschen- und Dämonenwesen, insbesondere ein gewaltiger geflügelter Pan; ferner erkennt man inmitten geheimnisvollster, teils dunkler, teils strahlender Wesenheiten Hekate.

¹⁴³) L. Johnson, a. O. 62; Abb. Tafel 62 in Bd. 4; vgl. R. Huyghe, Delacroix, 1967, 376, wo eine briefliche Äußerung des Malers über das „unbedeutende Thema“ wiedergegeben ist.

¹⁴⁴) (Eine Be- oder Durchseelung vermochte auch das 18. Jh. dem Bacchus-Thema abzugewinnen (A. 142: La Fosse malt Hingerissenheit; andere Erstaunen, Bewunderung [§ 52: Natoire], usw. Ohne jegliche Nuancierung war dagegen die von Fr. Duquesnoy (z. T. aus antiken Fragmenten gefertigte) Skulptur eines Bacchus auf dem Panther: ohne rechten Sinn hält er dem Tier, das gedrückt nach vorn stiert, die Hand auf den Schädel (Anf. 17. Jh., New York, Metrop. Mus.).

¹⁴⁵) Vgl. „Die Freier“, 1852 ff.; Abbildung in: The Gustave Moreau Museum, Ed. Réunion des musées nationaux, 1986, 21. Das Thema der Nymphe bleibt noch einige Zeit interessant, z. B. für Diaz de la Peñas (1807/76) „Nymphes sous bois“, eine Studie von vier Frauenkörpern vor zwei wundervollen Birkenstämmen; oder „Nymphen und Amor“ (1850); auch Böcklin läßt noch 1896 mythische Jägerinnen eine gröblich gemalte Landschaft durchteilen – fast ein Anachronismus, denn längst war der Naturalismus, war das Elend dieser Welt als Sujet entdeckt (der arme Fischer, Witwen, Vagabunden bis zur Malaria).

§ 57 „Die eifersüchtige Juno verleitet Semelen zu dem törichtem Wunsche, in Jupiters Umarmung auch seine Gottheit zu umfassen; sie fordert vom Jupiter erst den unverletzlichen Schwur, ihre Bitte zu erfüllen, und nun verlangt sie, daß er in seiner wahren Göttergestalt bei ihr erscheinen solle. Jupiter nähert sich ihr mit seinem Donner, sie aber wird, vom Blitz erschlagen, ein Opfer ihres vermessenen Wunsches“ (K. Ph. Moritz, Götterlehre 129). In ihrer Hybris hatte Semele verlangt, den Gott zu schauen – da erstrahlt die Mysterienwelt in dunklem Licht, erwacht, doch sie muß sterben. Schön und bizarr, ist dies Bild Symbol (ein Wort, das Zola damals aufbrachte) für des Gottes unbegreifliche Macht, deren Anblick die Erschauende mit ihrem Blut entgelten muß. Zugegeben, kein Bacchus; aber doch wenigstens der Augenblick seiner Geburt, genauer: der Moment des entbindenden Todes der Mutter; der Gott des Rausches erstand aus einem Tode, der Erhöhung zugleich ist, denn im Sterben erblickt die Mutter das Mysterium. – Moreau, Antipode zu Delacroix' Durchseelung, ihm aber darin gleich, daß er (unter die Oberfläche alter, veralteter Mythologie schauend auch er) noch einmal das Mysterium dieser Gottesgeburt empfand!¹⁴⁶⁾

Ein seltsames Ineinander von gröhlender Lustigkeit und Wehtun versuchte 23 Jahre lang J. Delou zu gestalten: ein kleines Tonmodell von 1875/8 im Musée d'Orsay, ein größeres im Petit Palais (1878/85) und endlich eine Bronze im Jardin du Luxembourg (1898) zeigt einen wahren Silens-Berg: zuoberst wird ein fetter, breit lachender, trunkenen Silen von einer nackten Frau und zwei Satyrn auf einen Esel gehoben, ein Kind aber und zwei Satyrn sind unter das bockende Tier gekommen und suchen sich schreiend zu befreien. Interessant ist hierbei, daß nach Rubens noch einmal (s. A. 49, bes. § 40) das Thema „Lust und Leid“ des Trunkes versucht wird. Der Erfolg ist hier aber nur eine Burleske. – Auch das Scherzo ist dieser Zeit nicht fremd: A. E. Carrier-Belleuse entwirft 1860, beendet 1863 in Marmor eine lächelnd sich an eine Satyr-Herme schmiegende Bacchantin. Sie bekränzt schwankend den Stein, und der lächelt, genießend-ersonnen. Oder H. Moulin, „Un secret d'en haut“, ebenfalls im Musée d'Orsay (1873): ein knabenhafter Hermes flüstert einer Satyr-Herme etwas ins Ohr, und die lächelt breit. Begonnen hatte solches Spiel schon gegen Ende des 18. Jhs, als z. B. J.-Ph. Caresme ca. 1798 einen Bacchus-Zyklus malte, u. a. die „Nymphen mit Satyrn“ (Louvre): Nymphen umliegen

¹⁴⁶⁾ Dämonisch sollte wohl der Bacchus Anselm Feuerbachs (1849) geraten, der da unheilschwanger mit brennend aufwärtsblickenden Augen hingelagert ist, umgeben von einem schlüpfenden und einem mit hochgerecktem Arme singend Gestikulierenden (Beschreibender Katalog der Werke von Uhde-Bernays, 1929, Abb. 27; Escher, Anselm Feuerbach, 1991, S. 81), herausgekommen ist nicht viel mehr als eine Studie dreier Arten des Rauschs, die den Vergleich mit Rubens (§ 40) nicht aushält. – A. Volkmanns (wohl von Thorvaldsen [s. A. 140] inspirierte) Bacchus-Skulptur und H. v. Marées Skizzen zu ihm sind dagegen nichts als aufschlußlose Körperstudien (Hans von Marées, Ausst.-Katalog München 1988, S. 293 f.). – Nur den Rang eines albern Scherzes hat Aug. Rodins „Faun im Faß“ von 1912: das Wesen ist rücklings mit dem Hinterteil in ein Gefäß gefallen, sitzt fest, Bocksbeine in der Luft, und lacht (J. L. Toncock, The Sculpture of Aug. Rodin, 1976, S. 337). Ein auffallend schönes Beispiel für die Beseelung antiker Figuren im 19. Jh. bietet dagegen der Bacchantinnen-Kopf des J.-B. Champeaux (Terrakotta, 1872; New York, Metrop. Mus.): geschlossenen Auges, verzückt lächelnd, wendet die junge Frau selig das Haupt über die rechte Schulter zur Erde.

einen gelagerten Satyrn, über ihnen eine armlose, aber fröhlich grinsende Bacchus-Herme (man denkt an R. Begas' [1831–1911; s. A. G. Meyer, Reinhold Begas; Künstlerbiogr. 20, 1901, S. 6; Text S. 21 ff.: in Rom ca. 1836/8 gearbeitet] „Pan tröstet Psyche“ oder J. Lambeaux' [1852–1908] Bronze zu Brüssel, der eine Nymphe etwas äußerst Belustigendes in eines Satyrn Ohr sprechen läßt); und enden wird diese Reihe der Scherzi in München an der Ecke von Neuhauser- und Herzog-Max-Straße mit dem „Brunnenbuberl“ von Matth. Gasteiger (1895): ein marmorer Satyrkopf bespritzt von seinem Sockel herab ein Bronze-Buberl vor ihm. Das hatte ja Tradition: z. B. schon G. L. Bernini ließ einen Faun von zwei Putten von einem Baum herab geärgert werden, auf den er vergeblich zu klettern sucht (1616/7; N. Y., Netrop. Mus.). Aber sprechen wir allgemeiner: die Einteilung in § 16 (A 1) bereitet auf eine lange Reihe von „Vorwänden“ vor, Bacchus und sein Gefolge als Vorwand, schöne Jünglings- oder Mädchenkörper zu gestalten, oder auch belustigend häßliche Schrate (Jordaens gefiel sich im Satyrmalen, Riccio in Satyr-Bronzen, Alari-Bonacolsi folgte ihm). Das 19. Jhd. bietet auch hierfür zahlreiche Beispiele; da ließ jemand in Frankreich den Sansovino-Bacchus (Vgl. oben § 29) wieder aufleben, gab ihm aber eine Schale in die erhobene Linke, aus der Wein überschwappt – in Marmor (im Unterschied etwa zu Ölfarben, S. oben § 40) eine Überforderung des Materials. Immerhin ist ein schöner strahlender Jüngling zu sehen (Anonymus der Kress Collection, N. Y. Metrop. Mus., „19th cent.“). Oder Corot: immer wieder von dem besonderen Effekt des Lichts auf menschlichem Antlitz interessiert (vgl. „La lettre“ von 1865/70; „Sibylle“ von 1870), malte er 1860/5 und 1865 liegende „Bacchantinnen“; daß es Mänaden sind, ist das Unwesentlichste an diesen Leibern, wichtig war ihm das Studium der Licht- und Inkarnatsunterschiede auf den beschatteten, dunkleren Gesichtern und den helleren Körpern auf Gepardenfell und fettem Grase (N. Y., Metrop. Mus.). – Auf's Niveau von blöden, öden Diener- und Köchinnenvergnügungen sinkt dann unter der Hand von Lovis Corinth das Bacchische hinab: da toben nackte Weiber mit dummen Gesichtern um den fetten Silen¹⁴⁷⁾; und Corinth entblödet sich nicht, sich selber als gröhlen-den Satyr neben einem Modell zu malen (1908, a. O. Nr. 355) – nun ist auch noch das Vulgäre für den einst so mächtigen, majestätischen oder jugendlichen schönen Gott „erschlossen“.

§ 58 Die Reihe der großen Symbol-Deutungen des Bacchus hat G. Moreau (§ 56) nicht eröffnet; er war es nicht, der den Namen des Gottes zur Chiffre nahm für eine dichterisch geschaute Einheit von Damals und Jetzt, von Gott und Mensch. Das war vielmehr Hölderlin.

In dem Gedicht „An unsere großen Dichter“ (1797/8) wird die All-Eroberung des Bacchus, der „mit heiligem Weine vom Schlaf die Völker weckend“ einherzieht, mit den Dichtern nur erst verglichen („weckt sie vom Schlummer *auch*“ und am Ende „*wie* Bac-

¹⁴⁷⁾ In: „Die Gemälde von Lovis Corinth“, München 1958, Nr. 154; 1898. „Es ist Trunkenheit in vielen Bildern“ Corinths, „frevelhaftes, aber immer verlockendes Spiel“ (Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Piper-Verl., Bd. 2, 1966, 393 ff.); „Bacchus est un Dieu que les ivrognes firent à leur image“ (Cocteau, Bacchus 57. 2, 6 [s. A. 150]).

chus“). In dem Werke „Wie wenn am Feiertage“ (vielleicht ein Jahr später) dagegen ist „Bacchus“ das Lied: wie wenn ein Nachtgewitter die Erde erfrischt und aus dem Schlaf geweckt hat, so werden die Dichter von den „Thaten der Welt“ (Z. 30) gleichsam entzündet, nachdem sie lange geahnt (Z. 17), nachdem lange zuvor in sie, „doch kaum gefühlt“ (32), unbewußt also, der Keim in den bereiteten Acker gelegt worden. Der Geist der „Kräfte der Götter“ (36), „im Liede wehet“ er wie auch Sonne, Erde und Gewitter in der Natur; die Kräfte der Götter handeln darin als „des gemeinsamen Geistes Gedanken“ (43), und das heißt (nach „Der Einzige“) in seiner dritten Fassung Z. 93 „Gemeingeist Bacchus“ als Gedanken des Bacchus, die in der „Seele des Dichters“ enden, zur Form finden, indem sie, seit langem dort vorhanden (46), vom „heiligen Stral entzündet“ werden, auf daß „die Frucht . . ., der Götter und Menschen Werk, der Gesang . . . glüht“ (48 f.), und diese Frucht ist „Frucht des Gewitters, der heilige Bacchus“ (53). Dionysosgeburt und Gedichtentstehung sind hier eines, eines auch Bacchus und Sang¹⁴⁸). Bacchus steht jedoch für noch mehr; er ist nicht allein (wie für Horaz: § 13 f.) der Begeisternde, der „frohlukkende Wahnsinn, wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift“ („Brod und Wein“, 2. Fassg., 46 f.), vielmehr stiftet der „Gemeingeist Bacchus“ Gemeinschaft und in ihr Frieden der Völker („Der Einzige“, 1. Fassg., 59), ein „Bruder“ Christi (ebd. 53), gebietet „rechte Wege“ (2. Fassg., 60). Und dies ist nicht Ethik, sondern mehr: Bacchus, „des Lebens Wein, der Geist des Helden“ („Buonaparte“, 1797/8), er wirkt gar in der Geschichte (Böschenstein 135).

Diese wenigen Bemerkungen mögen genügen, um zu zeigen, daß Bacchus für Hölderlin ein weltumspannendes Symbol¹⁴⁹) ist für ein Bewegendes, das um – und neuordnet und das der Dichter als kommend ahnt („der kommende Gott“, „Brod und Wein“, 1. Fassg., 55). Dies Bewegende ist aus Gott und Mensch „gepaart“ (vgl. „Anmerkungen zu Oedipus“, 3. Teil, Anf.), gepaart aus Gegensätzen, aus Leben und Sterben, denn Bacchus ist z. B. in der Tragödie „in der Gestalt des Todes gegenwärtig“, ein „dunkles Licht“ („Andenken“ Z. 26; 1803/6).

Es geht Hölderlin keineswegs um eine Deutung des antiken Gottes (obschon die Erkenntnis seiner Gegensatzfülle da fruchtbar und erhellend geworden wäre), noch um die Darstellung von seelischen Regungen mittels mythischer Gestalten, sondern darum, einen ebenso weiten wie tiefreichenden Zusammenhang zu benennen, teils das Dichten betreffend („Der Landmann, der Held, Semele und Bacchus sind Illustrationen für den Dichter selbst“, Böschenstein 133; Mommsen 347), teils gar die Dynamik des Weltgeschehens mitumfassend (ders. 123). Da wählte er den Namen und die Gestalt des Bacchus, dessen Wesen, Siegen und Leiden dem Gemeinten in der Schauweise des Dichters entsprach, und das darf man „Symbol“ nennen.

§ 59 In dem von ihm selber¹⁵⁰) später (1886) „fragwürdig“ und stolz „unmöglich“

¹⁴⁸) B. Böschenstein, Frucht des Gewitters; Insel-Verl. 1989, 125.

¹⁴⁹) Ein Wort, das Hölderlin in „Allgemeiner Grund“ bez. des „Empedokles“ selber verwendet.

¹⁵⁰) Zum folgenden Henrichs, Loss 219 ff. und bes. C. A. Scheier, Nietzsches Labyrinth (Alber-Verl. Freiburg) 1985; H. Boeder, Das Vernunftgefüge der Moderne (ders. Verlag 1988). Nur nebenher sei erwähnt, daß J. Cocteau „Bacchus“ nur insofern etwas mit dem Gotte zu tun hat, als ihm ein süddeutscher Brauch des 16. Jhs. zu Grunde gelegt ist, einmal im Jahr einen „Bac-

genannten Buche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ von 1782 verkündet Nietzsche (Kap. 24): „Das Dionysische, mit seiner selbst am Schmerz perzipierten Urlust, ist der gemeinsame Geburtsschoß der Musik und des tragischen Mythos“ – wieso? Wenn die Wahrheit (das Ablaufen dieser Welt wie sie ist) häßlich ist und furchbar in ihrer tausendfältigen Zerstörung, in ihrem ewigen Wechsel von Steigen und Fallen, ihrer ewigen Wiederkehr des immer gleichen Geboren- und Vernichtetwerdens, dann hilft kein Augenschließen, kein Gebet, kein Fluchtversuch, sondern allein das Annehmen der Welt im Sang¹⁵¹), im künstlerischen Gestalten als der einzig menschenwürdigen Weise, sie in ihr bleibend zu ertragen und ihre Vergänglichkeit zu überwinden. Dieser Sang weiß das Ende, sein Ende – sein Ende wußte auch der andere Herr der ewigwechselnden Welt, ihr Herr, der doch untergehen mußte: Dionysos, der Hades ist. Er trägt, wenn er sagt: „Ich bin, ich bleibe“; er trägt nicht, wenn er die Welt singt als vergehende und sich als den, der diese Vergänglichkeit weiß, in der Tragödie gestaltet und gar genießt. Also kein Pessimismus Schopenhauers, kein Weg des Leidens, sondern der Erlösung vom Erleiden im *Singen* des Leides, im Singen des *Dithyrambus*, der endlos, willenslos, reines Beisichsein ist in der Welt des Scheins, des Gedichts von Grund und Abgrund; er ist ein Glück, das Schmerz ist: „Oh komm zurück, mein unbekannter Gott“, ruft Ariadne im 7. Dionysos-Dithyrambus, „mein Schmerz! mein letztes Glück!“, und Dionysos antwortet: „... Ich bin Dein Labyrinth“ (v. 25). Dionysos ist das Ur-Rätsel, er singt den Rätsel-Sang des Vorübergehenden in der Lust des Wissens um den Untergang in die Wiederkunft. Und was ist, noch einmal gefragt, sein dionysisches?“ „Der tragische Künstler“, so heißt es in der Götzen-Dämmerung, „sagt Ja zu allem Fragwürdigen und Furchtbaren selbst, er ist dionysisch . . .“. Dionysisch ist also das Sehen des Endes hinter allem Seienden, das illusionslose Hinterschauen, die Lust des Vorüberganges, der Dauer gewinnt im widersprüchlich-rätselhaften Sagen des Wissens, dem Sang.

§ 60 Die Schlüsselstelle ist Ecce Homo III 6; Nietzsche spricht von Zarathustra, seinem Gott, der „höchsten Art alles Seienden“ als der Seele; sie ist „die sich selber liebendste, in der alle Dinge ihr Strömen und Wiederströmen und Ebbe und Flut haben – Aber das ist der Begriff des Dionysischen selbst“, und wenige Zeilen später heißt es von diesem Gott, er sehe das Seiende nicht als ewig bestehendes, vielmehr als vergehendes, d. h. aber: als ewig wiederkehrendes; er wisse, „das ewige Ja zu allen Dingen selbst zu sein“ – der Gott, der, obwohl die „höchste Art alles Seienden“, ist und ist nicht, weil er ewig wiederkehrt: „das ist der Begriff des Dionysos noch einmal“.

chus“ als eine Art Narrenkönig zu wählen, der für eine kurze Zeit tun und lassen darf, was er mag. Cocteus „Bacchus“ will, jung und traumgetrieben, die Welt zu einem Paradies machen; sie aber will sich nicht bessern lassen und macht den Narren scheitern. Tief am Grunde hat Cocteau die uralte Macht des Gottes, für kurze Zeit im Rausch die Welt zu einem friedevollen Elysium zu verwandelt, geahnt.

¹⁵¹) Wenn Nietzsche das Ineinander von Vergänglichkeitsbewußtsein und Lust des Erkennens der Dinge als schöner trotz und wegen ihrer Vergänglichkeit als nur im Sang ausdrückbar bezeichnet, wird man daran denken, daß dem diskursiven Denken in eindeutigen Begriffen solches Ineinander von Ja und Nein nicht möglich, daß dies vielmehr die Kraft des Gedichtes ist.

Tieferes, Höheres ist über Dionysos nie zuvor, nie hernach gesagt worden; es ist das oft nachgesprochen worden, allerdings nur einmal in allenfalls, bestenfalls vergleichbarer Weise: von Gottfried Benn.

§ 61 In seiner autographischen Schrift „Lebensweg eines Intellektualisten“ (1934)¹⁵²) berichtet Benn, wie in Brüssel damals der Zyklus seiner „Morgue“-Gedichte in ihn kam: „Ein Septembertag, ich war Oberarzt am Gouvernement und mit einem Auftrag zu einer anderen Behörde geschickt. Die Straße zu gehen, war kurz, doch von den Horizonten herab das Dionysische, die Stunde war zerstückt und bronzen, Verbranntes überall, auf ihrer Kuppe hatte ein Feuer gewütet, Jahr und Leben hinüber, das Vorspiel war aus, das Ende nahte, das Opfer, aber man mußte sich fassen –: nur einen Blick noch aus diesem Lichte, einen Atem noch aus dieser Stunde – und:

Sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch
Auf Astermeeren an die fernen
baumbraunen Ufer treiben; tagen sieh diese letzte Glück-Lügenstunde
unserer Südllichkeit
hochgewölbt."

§ 62 Fr. W. Wodtke¹⁵³) hat ausführlich die Anregungen dargelegt, die Benn von Nietzsches Werk empfangen hat, nicht nur in der „zersprengten Form“ (S. 29) dieser Dichtensepoche. In dem Gedicht, von dem hier die Rede ist, der „Karyatide“ von 1916, ist nach Wodtke das Dionysische allerdings erst nur Rausch, „ungehemmter sexueller Vitalismus“ (S. 32) – nach Wodtke, nicht nach Benn. Zwar ist der Anfang des Gedichtes beherrscht vom wild-trunkenen Zerbrehen alles Hemmenden, formstarr-greisig Knechtenden, aber gerade dort, wo der Venus Liebestor beschworen wird, bricht die Vergäng-

¹⁵²) Ges. Werke, Bd. 4 (Limes Verl. 1961), 45, vgl. F. W. Wodtke, Gottfried Benn, Sammlung Metzler ²1970, 60. – Natürlich bedarf H. von Hofmannsthal's „Ariadne auf Naxos“ (1911/16; Libretto 1912; M. Mayer, Sammlung Metzler 273 [1993] 103 f.) einer Erwähnung. Bacchus, „ein Gott, ein seliger Knabe“, ein „Kind“ und „allmächtiger Gott“ zugleich (Vorspiel) soll auf der wüsten Insel Naxos – nach dem Willen des Komponisten „Sinnbild der menschlichen Einsamkeit“, zugleich: seiner eigenen Einsamkeit – Ariadne finden, die sich „in Sehnsucht verzehrt und den Tod herbeiwünscht“ (ebd.). Sie soll Bacchus für Hermes, den Seelengeleiter und „Todesgott“ halten, sich ihm hingeben, dabei sich „ins Geheimnis der Verwandlung“ stürzen, „neugeboren“ werden, und der Knabe Bacchus, dies an ihm, in seinen Armen erlebend, wird „daran zum Gott“ (erneuert der Komponist gegen Ende des Vorspiels). So erwartet die Frau den Tod, das Herz von den „wilden Schmerzen gereinigt“ (Anf. der „Oper“); wartet, sich selber sterbend wiedergegeben zu werden („Ariadne vor sich“), gewandelt (das Wort „wandeln“ erscheint in der Oper mehrfach). Da kommt der Gott, ein „Waldestier“ und darum „unverwandelt“, nun aber, als „deiner Schmerzen innerste Lust in dein- und meinem Herzen aufsteigt“ (Ende der Oper), als „ein anderer als ich war“, „reich durch deine Schmerzen“; und auch Ariadne ist „gesegnet“ und – wie Zerbinetta weiß: „hingegen stumm“; hingegen der Liebe, welche die wüste Höhle „schön“, das rasch hingeworfene Lager zum „Altar“ verwandelt. Ein Märchenspiel, das Antikes (Knabe, „Waldestier“) mit Gedanken aus Nietzsches Welt verbindet und symbolhaft für mancherlei Auslegungen offen bleibt.

¹⁵³) Die Antike im Werk Gottfried Benns, Wiesbaden 1963. Zu Benns Nietzsche-Bild s. H. Ridley, Gottfried Benn (Westdeutscher Verl. 1990, 173 ff.).

nis mit den Zeilen herein, die ich zitierte. Im Augenblick höchsten Rausches die Erkenntnis von der Glück-Lügenstunde. Hier steht nach der „mythischen Ekstase“ „dann der Untergang“ noch ohne Vermittlung neben –, besser nacheinander. Später dann wird aus diesem Beieinander ein beides Umfassendes, ein das Vergehen Aufhebendes, das Schöpferische. Das Schöpferische, das Blühen und Vergehen übergreift, wird zum Gedicht. Und dieses bannt das Vergehende in die fortbestehende Form, und ist doch nur eine zerbrechliche Glasblase. So ersteht Nietzsches großer Gedanke in der Phantasie eines Dichters noch einmal; noch einmal also ward Dionysos, der vergehende und ewig wiederkehrende, lebendig, nicht im Orgasmus unter Zimbeln und Flöten, in Tanz und Rausch¹⁵⁴), sondern in der einzigen damals ihm noch möglichen Weise, die Extreme, das Ja des Rausches (Z. 1–16) und das Nein des Vergehens, zusammenzubinden: im Augenblick, wo die Lust ihrem Höhepunkt sich nähert („... um der Hüften Liebestor –“, tritt das Nein in den Blick, beruhigt sich die Wildheit zur gefaßten Geste des „Sieh . . .“, des „Tu sais“¹⁵⁵). Im Gedicht, wie Nietzsche gewollt hatte, entsteht aus Ja und Nein noch einmal Dionysos.

IX

§ 63 Das 20. Jhd. und Dionysos – zu Beginn bedeutete er dem einen oder anderen Dichter etwas, manchem wurde er zur Chiffre für revolutionierende, zersprengende Befreiung; aber er ist heute kaum noch ein „*dieu vivant*“ (Detienne 7), es sei denn, man betrachte Umzüge in Rüdesheim mit einem beleibt-bekränzten „Bacchus“ auf seinem Fasse als „Lebendigsein“; vorwiegend ist er Gegenstand forschender Gelehrsamkeit.

Dionysos im 20. Jh. – sentimentale Rückblicke oder Experimentierfeld. Nachdem Biov. Bellini (Nat. Gall. New York; Fehl, Decorum 56, s. A. 11 nach Mitte) und F. Tacca (New York, Frick-Coll.) u. a. schon im 16. Jh. Bacchus als Kleinkind gemalt, Bernini 1616/7 einen von Kindern geärgerten Faun gemalt, Clodin und Carpeaux am Ende des 18. Jhs. Bachantinnen, bez. Bacchus mit Nymphen verinnerlicht, bzw. bei intimen Scherzen gestaltet hatten (vgl. A. 136, 140, 144), setzte der Beginn des 20. Jhs. diese Tendenz des intimen, sentimentalisierten Scherzos fort: R. Begas „Pan tröstet Psyche“ (§ 57) oder auch J. Lambeaux (s. § 57 Mitte), der eine Nymphe dem Pan Scherze ins Ohr flüstern läßt. Freundliche, erheiternde Rückgriffe auf eine lange Tradition unter Zumischung des sentimental anmutenden Wohlgefühls¹⁵⁶) vor dem 1. Weltkrieg.

¹⁵⁴) So in der „Kretischen Vase“ (Aug. 1915; Ges. Werke 3 [1960] 48), eine Montage aus „Chiffrewörtern“, Assoziationsträger-Wörtern, oft nietzschescher Provenienz.

¹⁵⁵) „Epilog 1949“ (Ges. W. 3, 343) IV 12, Daß auch hier (wie bei Corinth: § 57 Ende) nicht immer der sichere Geschmack obwaltet, sei nicht verschwiegen. Aber auch Maler verfehlten ihn gegen Ende des Jhs. bereits, man denkt an Aug. Renoirs „Diana“ (1867, Washington), die da sinnend als füllig-reizvolle Frau auf ein erlegtes Reh herabblickt, dessen Wunde allzu drastisch dargestellt ist: man glaubt ihr nicht die Diana, die Götterdrapierung ist nur Vorwand (§ 16; A 1) für einen schönen Akt, wie seine vielen, immer üppig-schönen „Baigneuses“ es sind mit ihrer „rosigen Haut“, die Renoir so sehr darzustellen liebte (Jean Renoir: Mein Vater Auguste Renoir [1962], Diogenes Taschenbuch 1981, 103; zu Kritiken der „Diana“ ebd. 102).

¹⁵⁶) Hübsch hell und friedlich-heiter mutet der Zyklus des Maurice Denis (1870–1943) „Geschichte

Von anderem Kaliber war da, über A. Déraíns Pasticcio weit hinausgehend H. Matisse, z. B. „Nymphe und Satyr“ (1909; St. Petersburg, s. Französ. Malerei, Ermitage Leningrad; St. Petersburg ²1987, Nr. 194). Es handelt sich um den Versuch, den der „Tanz. Dekoratives Wandgemälde“ von 1910 noch weiter vorantreibt, Gesten in starker, zum Zweidimensionalen strebender Reduktion des Körperlichen und vor radikal vereinfachten Hintergründen zu kühler Farblebendigkeit zu machen, kurz bevor Band, Linie und Punkt die Reste der Körperlichkeit verdrängen. Das Dionysische daran ist nur noch Anlaß, Experimentieranstoß; allenfalls am Rande mitgedacht, wenn auch von modernen Gewalt-Aufstöberern¹⁵⁷) wahrscheinlich mit Untergangslust überbetont, mag das voluptuöse Zupacken der riesigen Satyrpranken gewesen sein (so auch J. Elderfield in: H. Matisse, London 1992, 180; vgl. auch H. Matisse: Paintings und Sculptures in Soviet Museums, Leningrad 1987, 141 mit Abbildungen der viel naturalistischeren Satyr-Kacheln im Haus Hohenhof, Hagen/Westf.).

X

Was hat die hier zu ihrem vorläufigen Schluß kommende Zusammenstellung erbracht? Kundigere könnten gewiß vielerlei aus ihr herausziehen; hier seien zwei Gedanken angesprochen, die nämlich, welche in der Einleitung genannt (§ 2; vgl. bes. § 16) und in den Übersichten zuweilen angesprochen waren: der Gedanke daran, wie Größe erkennbar sei, und daran, wie der Geist der Zeiten.

§ 64 Als Dionysos-Bacchus als Gott tot war, als diese in sich so vielfältig-widersprüchliche Gestalt, die Rausch schenkte und Wahnsinn verhängte, die Leben gab und Tod, nicht mehr als die personhafte Ursache für Wachsen, Festrausch, Jenseitsleben und -lust geglaubt wurde, weil eine mächtigere Religion die dionysische besiegt hatte, da blieb doch noch ihr Bild, blieb die Kunde. Und als man nach den strengeren Jahrhunderten endgültig wieder den nackten, schönen Leib gestalten durfte, da malte und meißelte man gern neben Adam und Eva besonders die vordem stets nackten, herrlichen Götterfiguren: Venus, die Nymphen und gern auch den jugendfrohen Bacchus. Und nun entstand eine große, die Geister scheidende Herausforderung: wie sollte man ihm begegnen? Sollte man Antiken kopieren? Sollte man den besiegtten Gott deuten? Sollte man in seiner Gestalt allen Menschen Gemeinsames zur Anschauung bringen? Die Kleineren imitierten Sarkophagbilder oder vereinseitigten den Vielgestaltigen (§ 8) zum fröhlichen Weingott, Triumph oder Hochzeit Feiernden; allein den Großen gelang es, die innere Span-

der Psyche“ an (1908/9 für Morosow gemalt, s. Französ. Malerei, Ermitage St. Petersburg; ²1987, Nr. 12); dort in dem lebenswürdigen 5. Gemälde „Jupiter verleiht Psyche die Unsterblichkeit“ rechts steht ein dunkelhäutiger Dionysos am Rande, den ein heller, kindlicher Hermes mit einem Witzchen zu serener Belustigung führt; bei ihm gelagert eine Nymphe mit modernem Blumen-Strohhut(!).

¹⁵⁷) Z. B. R. Girard, *Myth and Ritual in Shakespeare*, 1979, 134: Reduktion auf Mob-Gewalt (Henrichs, *Loss* 232).

nung des allbekannten, selten bedachten *Bacchus-Zustands* von Wein- oder Liebesrausch in einer inneren Gespanntheit auch einer *Bacchus-Gestalt* auszudrücken: Michelangelo, Tizian, Rubens, Picasso. Und auch das Dionysische, das seit dem 5. Jh. v. Chr. zunehmend zu Lebens- und Jenseitsdeutung, in der Spätantike gar zur Weltformel geworden war (A. 36), noch einmal groß und weit zur Chiffre für eine Tod und Leben einbegreifende Daseinsauffassung zu erheben, das blieb dem 19. Jh. vorbehalten, da besonders den Deutschen Hölderlin und Nietzsche. Wie einsam als Dichter-Denker Horaz war, erkennt man zuletzt deutlich daran, daß er – irgendwo mag man sich des platonischen „Symposions“ erinnern – als einziger den durchaus zwiespältigen Bacchus-Rausch des dichterischen Schaffens als Werk des Dionysos zu begreifen wußte (Benn mag da zwar gewiß genannt, aber denn doch nicht ihm zur Seite gestellt werden).

§ 65 Als Dionysos-Bacchus als Gott tot war, da konnte er nicht mehr als Verkörperlichung eines Glaubens Gestalt werden, sondern wurde verweltlicht; zunächst als Darstellung des schönen, lebensfrohen Jünglingskörpers (Ende 15., Anf. 16. Jhs.), von den Großen zuweilen mit viel Hinter- oder (so möchte man wagen und sagen): „In-Sinn“ beladen, von den Geringeren nur mit der Lust an der Rebe und ihrem Saft. Weingott, Retter der Ariadne und der ruhend-versedelte Gott inmitten des Lärms eines Satyr-Zuges – dies die späterhin herrschenden Motive, teils nur um der Verkleidung willen, teils um den Eindruck des (bei Rubens auch: des lauten und groben) heiteren Lebensgefühls zu erwecken, manchmal immer noch des schönen Leibes wegen. Dann aber kommt, besonders im 18. Jh., ein Neues ins Bacchus-Ariadne-Motiv: die Innigkeit (seit Tintoretto), ja die zarte Pastorale (Ricci); es kommt ins Bacchus-Bild das Symbolische: Geber des Weins, Schlags und Gesanges bei Veronese; das verflacht dann bei Velazquez und anderen. Und hierbei sollte es in dem rasch auseinanderdriftenden 19. Jahrhundert bleiben: einerseits genießt man die heitere, ja wild-grobe Sinnlichkeit (Gröhlen bei Corinth, Explosion in Benns „Karyatide“), andererseits die Zartheit um Ariadne (Delacroix) und bewundert dann auch die oft mehr, oft weniger tiefe Symbolik (des Dichterschaffens bei Hölderlin; des Daseins bei Nietzsche, beides in Benns „Lebensweg eines Intellektualisten“, dazu bei ihm die Symbolik der Freisetzung vegetativer Energie).

Seltsam, wie im Verlauf der Bacchus-Rezeption aus der Verkörperlichung großer, alten Menschen gemeinsamen Antrieben (Rausch, Liebe, Lust) einerseits die Kühle der Geste wurde (Reni, Poussin), andererseits die Wärme der Empfindung; wie aus der Symbolik eines großen Gebens einerseits die des Daseins der Menschen in der Welt überhaupt werden konnte, andererseits die des Dichters und dann gar des nach urtriebhafter Freiheit strebenden Individuums. Doch hierüber nachzudenken und auch darüber, ob damit nicht die Möglichkeiten des Rezipierens bereits erschöpft sind, das mag nun am Ende dem Leser überlassen bleiben.

Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur

- Adhémar**, J. (A.), *Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français*, London 1937.
- Andreae**, B. (A.), *Römische Kunst*, Herder 1973.
- Bober-Rubinstein**, P.P.(B.) und R.O.(R.), *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford UP 1986.
- Bruhl**, **Liber Pater**, Paris 1953.
- Burkert**, W. (B.), *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Kohlhammer 1977.
- Detienne**, M.D., *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette 1986. (dtsh. *Dionsysos. Göttliche Wildheit*, Frankf. 1992).
- Dodds**, E.R. (D.), *Euripides Bacchae* Oxford ²1960.
- Echinger-Maurach**, C. (E.-M.), *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bde, Hildesheim 1991.
- Gesing**, M. (G.), *Triumph des Bacchus*, P. Lang 1988.
- Hamdorf**, F.W. (H.), *Dionysos-Bacchus*, Callwey 1986.
- Henrichs**, Circle A. (H.), *Greek and Roman Glimpses of Dionysos*, in: Houser, Circle 1–11.
- ders., *Greek Maenads from Olympias to Messalina*, *Harv. Stud. of Class. Phil.* 82, 1978, 121–160.
- ders., *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, in: *Harv. Studies in Class. Philol.* 88, 1984, 205–240.
- Horn**, H.G. (H.), *Mysteriensymbolik auf dem Kölner Dionysosmosaik*, Bonn 1972.
- Houser**, Circle, C. (H.), *Dionysos and His Circle*, Harvard Univ. Press 1980.
- Jeanmaire**, H. (J.), *Dionysos*, Paris 1951 (Nachdruck 1991).
- LIMC** *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (1981 ff.).
- Matz**, Sark. F. (M.), *Die dionysischen Sarkophage*, 4 Bde., Berlin 1968 ff.
- ders., *Telete Dionysiké Teléte*, *Abh. Akad. Wiss. Mainz* 15, Wiesbaden 1964.
- Maurach**, *Laokoon* (G. (M.)), *Der vergilische und der vatikanische Laokoon*, *Gymnas.* 99, 1992, 227/47.
- Merkelbach**, R. (M.), *Die Hirten des Dionysos*, Stuttgart 1988.
- Mommsen**, M. (M.), *Dionysos in der Dichtung Hölderlins*, in: *Germanist.-romanist. Monatsschrift* N.F. 14, 1963, 345–379.
- Moritz**, K.Ph. (M.), *Götterlehre* (1791), insel 419, 1979.
- Nilsson**, *Mysteries M. P. (N.)*, *The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age*, Lund, Gleerup, 1957.
- Nilsson** GGR ders., *Geschichte der griechischen Religionen*, Bd. 1, ³1967
- Otto**, W.F. (O.), *Dionysos*, *Klostermann*, ⁴1980.
- Poeschke** I J. (P.), *Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1, Hirmer-Verl. 1990;
- ders., II, Bd. 2, 1992;
- ders., *Donatello*, 1980.
- RE** Pauly Wissowa, *Realencyclopädie der class. Altertumswissenschaft*.
- Roscher** W.H. (R.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (1884/6), Nachdruck Olms 1978.
- Schefold**, KH (K. (Sch.)), *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Hirmer 1981;
- ders., *SA Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Hirmer 1978;
- ders., *SB Frühgriechische Sagenbilder*, Hirmer 1964;
- ders., *Urkönige, Die Urkönige Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, Hirmer 1988.
- Seznec**, J. (S.), *The Survival of the Pagan Gods*, New York ²1953.
- Simon**, *Götter* (E. (S.)), *Die Götter der Griechen*, Hirmer ³1985;
- dies., *Augustus*, Hirmer 1986.

Versnel, (V.), Ter Unus. Isis, Dionysos, Hermes: Brill-Verl. 1990.

Volbach, W. F. (V.), Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters, Mainz ³1976.

Wind, E. (W.), Pagan Mysteries in the Renaissance, Oxford UP, Paperback ²1980.

Verzeichnis der Künstler und Autoren

- | | |
|---------------------------------|---|
| Alberti § 25 | Hofmannsthal A. 152 |
| Aliense, s. Antonio Vassilacchi | Horaz § 12 ff. |
| Altdorfer, A. A. 100 | sein Bacchus-Bild A. 52 |
| Bandinelli, Baccio § 29 | Hrabanus Maurus § 17, A. 58 |
| Begas, R. § 57 | Jordaens, Jac. § 47, A. 64, 123 |
| Bellini, Giov. § 21, A. 11, 64 | La Fosse A. 123, 142 |
| Bellini, Jac. § 20, A. 21 | Lagrenée A. 140 |
| Benn, G. § 61 f. | Liss, Jo. A. 124 |
| Boucher, Fr. § 51, A. 64, 125 | van Loo A. 137 |
| Bronzino A. 104 | Makart A. 100 |
| Caravaggio § 36, A. 66 | Matisse, H. § 63 |
| Caresme, J.-Ph. § 57 | Mantegna § 26, A. 34, 77 |
| Carraci, A. § 34, A. 26, 48, 52 | von Marée A. 131 |
| Carrier, A.E. § 57 | Michel, Cl. (gen. Clodion) A. 26, 136 |
| Carstens, A.J. A. 136 | Michelangelo § 28 |
| Cézanne A. 64 | Moreau, G. § 56 f. |
| Cima di Conegliano A. 100 | Moulin, H. § 57 |
| Clodion s. Cl. Michel | Mura, Fr. de § 50 |
| Clouet, Fr. A. 33 | Natoire, C.-J. § 52 |
| Corinth, L. § 57 | Nietzsche § 59 f., A. 14 |
| Corregio A. 64 | Paolo Veronese § 35 |
| Dannecker, J.H. § 50 | Patel d. Ä. A. 101 |
| Delacroix, E. § 54, A. 64 | Pellegrini § 51 |
| Delou, J. § 57 | Picasso § 5 f. |
| Dérain, A. § 63 | Piero di Cosimo § 27 |
| Donatello § 24, A. 32, A. 34 | Pierre, J.-B. A. 142 |
| Dürer, A. A. 52, 78, 100 | Pisano, Nic. A. 26 |
| Duquesnoy, Fr. A. 100 | Poliziano, Ang. A. 74 |
| Everdingen, C.B. van A. 123 | Poussin § 44, A. 52, 87 |
| Euripides, Bacchae § 11 | Reni, Guido § 41 f. |
| Falconetto A. 90 | Renoir, (P.-)Aug. A. 155 |
| Federighi, Ant. § 29, A. 75 | Ribera, Jus. A. 26 |
| Ferretti, Giandom. A. 135 | Ricci, Seb. § 51, A. 123, 133 |
| Feuerbach, A. A. 146 | della Robbia, Giov. A. 98 |
| Filarete § 22 | Rodin A. 146 |
| Fontana, Prospero A. 99 | Rosso, Fiorentino § 32, A. 99 |
| Frangipane, Nic. § 37 | Rubens, P. P. § 39 f., A. 26, 64, 111, 113, 137 |
| Gentile da Fabriano § 19 | Sansovino, Jac. § 29 |
| Géricault § 53 | Sirami, Giov. Andr. A. 115 |
| Ghiberti, Lor. § 23 | Spranger, B. A. 48, 99 |
| Goltzius A. 64 | Tiepolo A. 100 |
| Guercino § 38 | Thorvaldsen A. 140 |
| Giordano, Luca A. 115 | Tintoretto § 32, A. 126 |
| Hölderlin § 58 | Tizian § 31, A. 52, 64, 113 |

Vassilacchi, Ant. gen. Aliense A. 26
 Velazquez § 49, A. 128
 Veronese, s. Paolo

Watteau A. 64, 1125
 Zeuxis A. 100

Verzeichnis von Namen (außer Künstlernamen) und Sachen

Aachen, Domkanzel Heinrichs II. § 17
 Alexander d. Gr. A. 16
 Aphrodite, s. Venus
 Ariadne § 30, 32, A. 19, 93 (verlassen)
 tanzt A. 134
 Bacchus, s. Dionysos
 Bauern § 35, A. 103
 Christus A. 53
 Condivi A. 86
 Dionysos-Bacchus:
Alter, jung § 8, 10, A. 11
 reifer Mann § 8, A. 11
 Greis A. 11, 90
 des Kults A. 7, 12, 25
 der literar. Erwähnung A. 4
Auftreten, nie erregt § 10, A. 26
 als Helios A. 36
 Herme A. 32
 Löwe § 8, A. 6, 8, 54
 Stier § 8, A. 6
 Jäger § 9, A. 14
 Rohfresser A. 17, 20
 Statuen § 28 f.
 lacht § 9
 tanzt A. 26
 trunken § 19
 vernonnen § 10, 34, 45 f., 49 f., A. 26,
 34

Kult

in Ägypten A. 27
 in Etrurien A. 29

Lebensgeschichte A. 33

Besuch bei Ikarios A. 90
 Geburt A. 20
 Tod A. 7, 17 (Zerrissen als Zagreus
 A. 20)
 Triumph über Indien § 10, 20, A. 21,
 56, 100

Verbindung mit

Amor A. 19, 61
 Aphrodite/Venus § 32, A. 19, 48, 100
 Apoll A. 12, 54
 Ariadne § 30, A. 74, 93

Artemis § 30, A. 48
 Demeter A. 48
 Herakles A. 19, 54
 Pan A. 48
 Semele A. 24

Wesen

All-Gott A. 36
 androgyn, s. zwiegestaltig
 bukolisiert A. 28
 lacht § 9
 lebt im Meer § 8, A. 9
 lebt im Berg § 8, A. 10
 nahe § 8
 vielgestaltig § 8, A. 6
 widersprüchlich § 8, 12, A. 3, 27
 zwiegestaltig § 8 f., 21, A. 18, 29

Wirken

Gott der Dichter § 13 f.
 Jenseitsgarant § 10, 22
 Seher A. 12
 spendet Früchte § 9, 20 f., A. 16, 66
 spendet Musik § 12, 35, A. 23, 50
 spendet Wein A. 15, 34
 spendet Rausch § 8, 12, A. 15, 26, 49
 Theatergott A. 23
 verwirrt § 8

Dithyrambus A. 23
 Festumzüge, mit Bacchus § 25
 Häßliches, Interesse am § 36, 53, A. 106
 Herakles, trunken A. 54
 Herbst-Allegorie A. 142
 Ikarios A. 90, 103
 Inkarnatskontrast § 32, A. 64
 Intimes, Interesse an § 36
 Keltern A. 34
 Kentaurenfamilie A. 100
 Köln, Dionysos-Mosaik A. 26
 Kompositbild § 35, A. 139
 Konsulardiptychon A. 36
 Mänaden A. 10, 28, 30
 Marc Aurel A. 16
 Mildenhall-Schatz A. 54
 Minotaur § 5 f.

- Mysten, Einswerden mit dem Gott A. 24
 Orpheus § 10, A. 30
 Darstellungen seines Todes A. 52
 Osiris § 10, A. 3, 20
 Osnabrück, Kaiserpokal § 18
 Ptolemaios II A. 16
 Putten § 21, A. 28, 71
 urinierend A. 103, 113
 Rausch, ambivalent § 8, 12, 40 f.
- Riario, Kard. (1473) § 25
 Sarkophagrelief A. 33
 Satyrfamilie A. 100
 Silen, trunken § 39, A. 26, 78, 79, 101
 Tiger § 33
 Tugend u. Laster, Darstellung im 15./16. Jh
 A. 59
 Venus § 32, 43, A. 19, 48, 126
 Zerreißen von Tieren A. 14